B23
.P56
Ser. 2
v. 14

LIBRARY OF PRINCETON
FEB 9 1932
THEOLOGICAL SEMINARY

Philosophische Vorträge N.F. 14

Natur- und Kunstgenuss.

Vortrag

von

Dr. **Eugen Dreher,**

nebst der dabei stattgehabten Diskussion.

Halle a. S.
C. E. M. Pfeffer (R. Stricker).
1887.

Natur- und Kunstgenuss.

Vortrag

gehalten in der Philosophischen Gesellschaft zu Berlin
am 28. März 1885

von Dr. **Eugen Dreher.**

M. H.! Wenn Faust bei seinem Spaziergange am Osterfeste, entzückt über die Wiederkehr des Lenzes, dem für Naturgenuss wenig empfänglichen Wagner zuruft:

„Vom Eise befreit sind Strom und Bäche
Durch des Frühlings holden, belebenden Blick,
Im Thale grünet Hoffnungsglück!
Der alte Winter, in seiner Schwäche,
Zog sich in rauhe Berge zurück“,

so zeigt Goethe damit, wie das Erwachen der Natur aus ihrem Winterschlafe einen erquickenden Einfluss auch auf eine von Stürmen tief durchwühlte Brust geltend macht und eine beruhigende, aussöhnende Stimmung selbst in das Gemüth des pessimistisch denkenden Philosophen giesst. Während am Morgen noch der mit Jugenderinnerungen verwebte Zauber der Tonkunst, den der Verzweiflung anheimgefallenen Faust vom Leeren der schon die Lippen berührenden Giftschale zurückhielt, weil beim Glockenton und Orgelklang im Feenlande luftiger Tonbilder das Ideal Form und Gestalt gewann, dessen Verwirklichung Faust im Leben vergeblich gesucht hatte, ist es am Abende die Allgewalt der zum Herzen sprechenden Natur, die neues Verlangen, neue Sehnsucht nach unvergänglichen Freuden an der Schönheit der Schöpfung in dem schon wieder umnachteten Gemüth des gefühlvollen Denkers erweckt. Die dahinsinkende Sonne, deren glühende Strahlen die Landschaft in das reizvolle, farbenduftende Gewand einbrechender Abenddämmerung kleiden, welche die Berggipfel und nackten Felswände in ein Flammenmeer tauchen, während schon die Nacht dem Thale entsteigt, lässt in Faust den lebhaften Wunsch rege werden, dem scheidenden Tagesgestirn auf seiner himmlischen Laufbahn folgen zu können, um des Genusses theilhaftig zu werden, zu schauen, wie

das belebende Licht den bunten Teppich der Erscheinung über die von Grabesnacht umflorte Natur breitet. —

„Doch ist es jedem eingeboren,
Dass sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns, im blauen Raum verloren,
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt,
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimat strebt. —"

Goethe, der in seinem Faust hinsichtlich vieler psychologischer Probleme uns in die verborgensten Räder der Mechanik des Seelenlebens blicken lässt, weist in den angeführten Fällen darauf hin, wie die wahre Befriedigung, nach welcher sich der Mensch sehnt, nicht in der alleinigen Erforschung der Dinge zu suchen ist, die, ohne Ende, den Denkertrieb nicht sättigt, wohl aber vermehrt, sondern auch in den Genüssen, mit denen Natur und Kunst unser Dasein verschönert. Während Faust, angewidert von unserem Unvermögen, das All erschöpfend zu begreifen, dem Mephistopheles zugesteht:

„Ich fühl's, vergebens hab' ich alle Schätze
Des Menschengeists auf mich herbeigerafft,
Und wenn ich mich am Ende niedersetze,
Quillt innerlich doch keine neue Kraft;
Ich bin nicht um ein Haar breit höher,
Bin dem Unendlichen nicht näher. —"

ruft er, in den Freuden einer wildromantischen Gebirgslandschaft schwelgend, dem Erdgeist zu:

„Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu geniessen! —"

Dieselbe Natur also, die den Denker seine Nichtigkeit, sie zu ergründen, aufs schmerzlichste fühlen lässt, erhebt den tief empfindenden Menschen zu der Seligkeit, sich als Besitzer des Entstandenen zu träumen, sich Herr der Schöpfung zu wähnen, den zu ergötzen die Naturgewalten ihr bald leidenschaftlich bewegtes, bald besänftigendes Spiel ewiger Veränderung im bunten Scenenwechsel aufführen. —

Fassen wir die Lehre kurz zusammen, welche Goethe hiermit prophetisch der Menschheit verkündet, so können wir sie in die Schiller'schen Worte kleiden:

„Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben
In des Ideales Reich!" —

Wo aber findet das Ideal seine bessere Verkörperung als im Natur- und Kunstgenusse! —

Auf den ersten Blick mag es paradox erscheinen, wenn ich von einem Ideale im Naturgenusse spreche, weil das Ideal, als

einer vollendeteren Schöpfung angehörig, als derjenigen, die uns umfängt, aus den Schranken der gewöhnlichen Natur hinausfallen muss. Wenn man aber in Betracht zieht, dass wir beim Naturgenusse nur solche Objekte auf uns einwirken lassen, die gewissermassen den Eindruck von Kunstwerken schon machen, indem sie auf eine bewusste, uns ergötzende Zweckmässigkeit hinzuweisen scheinen, weil bei ihnen die Natur einen in ihr liegenden, uns wohlgefälligen Bauplan am besten verwirklicht hat, wenn wir ferner berücksichtigen, dass die Natur bei groteskem und erhabenem Stoffe das Gesetzmässige, nach welchem sie arbeitet, den Beschauer mehr ahnen als erkennen lässt, und hierdurch ein in der Kunst beliebtes Reizmittel für uns benutzt, so ist nicht in Abrede zu stellen, dass dort, wo die Natur sympathische Seiten unserer Seele zum mittönen bringt, wir die Verwirklichung unseres Ideales erblicken. Hierbei dürfen wir nie aus dem Auge verlieren, dass das Gefühl des Angenehmen, Schönen, Erhabenen u. s. w., wie es sich beim Natur- und Kunstgenusse geltend macht, allein dadurch zu Stande kommt, dass bestimmte Nervenschwingungen auf unsere nach bestimmten Gesetzen organisirte Seele harmonisch einwirken, so dass die genannten seelischen Affectionen nur aus einer Wohlgefallen erweckenden Durchdringung von äusseren Anregungen und innerer Anlage resultiren. An und für sich ist die leblose Natur weder schön, noch hässlich, weder vollkommen, noch unvollkommen, weder gut, noch böse; alle diese Eigenschaften empfängt sie erst für den Betrachtenden, der die in ihm liegende Ordnung und den ihm innewohnenden Plan auch in der Natur schaut. Da aber die Kunst ihre Werke auch nur aus den aus der Natur geschöpften Elementen herzustellen vermag, so gilt auch von ihren Werken in letzter Instanz ein Gleiches. Nur ist die Art und Weise der Benutzung der Mittel eine andere bei der Natur, eine andere bei der Kunst, wie wir später sehen werden, wobei jedoch nicht unbeachtet bleiben darf, dass in ihren grössten Gegensätzen Natur und Kunst wesentlich verschiedene Wege einschlagen, um in einem gewissen Grade conforme Stimmungen zu erreichen, während der Weg nahezu derselbe ist, wo Natur und Kunst fast genau dasselbe Ziel erstreben. Man denke sich zum besseren Verständnisse des Gesagten, dass einem Tonkünstler die Aufgabe gestellt sei, den schmelzenden Gesang der in mondhellen Frühlingsnächten schlagenden Nachtigall kunstgerecht wiederzugeben, und das bewegte Meer, über dessen schäumende Wogenkämme sein Blick schweift, dessen symphonisches Geräusch sein Ohr vernimmt, in Tonbildern zu schildern. Wie verschieden würde das Tongemälde des Meeres als solches von dem wirklichen Meere sein! Wie ähnlich hingegen der componirte Nachtigallgesang dem wirklichen! Hieraus geht schon hervor, dass es keine scharfe Grenze zwischen Natur- und Kunstgenuss giebt, eine Folgerung, die noch

dadurch erhärtet wird, dass vielfach die Naturobjecte herbeigezogen werden, Kunstwerke zu schmücken, wie andererseits die Kunst auch dazu dienen kann, die Natur zu verschönern. So zieren wir unsere Wohnräume mit Blumen; schmücken Bildsäulen, Monumente und Bauten mit Laub. Andererseits ist nicht zu verkennen, dass der Naturgenuss oft wesentlich durch eine geschickte Verwendung von Werken der Kunst gehoben wird. So verdanken die romantischen Rheinufer nicht allein den lieblichen Bergen und dem majestätischen Strome ihren Reiz, sondern auch den malerischen Ruinen, den stilvollen Kirchen, den stattlichen Villen und geschmackvollen Häusern, die Höhe, Abhang und Fuss der Berge bekleiden, sowie den Schiffen und Dampfwagen, die Strom und Thal beleben. In ähnlicher Weise gewinnt das erhabene Bild des Meeres durch ein vorbeisegelndes Schiff, einen vorüberfahrenden Dampfer, ja selbst durch ein es durchfurchendes Boot, die alle beredtes Zeugniss davon ablegen, dass der Mensch den Kampf mit den Naturgewalten erfolgreich aufzunehmen vermag. Und auch die Höhenabhänge der Alpen, in der Nähe des ewigen Schnees, empfangen einen lieblichen Contrast durch die zierlichen Schweizerhäuser, die an den körperlich winzigen, geistig aber gewaltigen Menschen erinnern, der selbst die majestätische, eisstarrende Natur der Firnen seinen Zwecken dienstbar macht.

So wie Natur und Kunst ineinandergreifen, stellt sich auch die Kunst mehrfach die Aufgabe, die Natur blos möglichst erscheinungsgetreu nachzuahmen, und erkennt in der charaktervollen, lebenswarmen Wiedergabe der Naturobjecte das von ihr zu erreichende Ziel. Obwohl dieser Naturalismus, oder dieser crasse Realismus mehr dem Virtuosenthum angehört als der eigentlichen Kunst und so nur Mittel, nicht aber Zweck sein sollte, da die Aufgabe der wahren Kunst stets bleiben wird, eine ihr eigene Welt der Ideale zu schaffen, in der die Naturgesetze nicht der Natur wegen bestehen, sondern nur dazu dienen, Form und Gestalt der Ideenwelt zu geben, so verdient dennoch der Naturalismus als besondere Kunstgattung unsere Beachtung.

Zunächst ist es die Freude an der gelungenen Wiedergabe der Natur, die selbst beim Betrachten der gröbsten Werke des Realismus sich geltend macht, eine Freude, auf die schon Aristoteles in seiner Poetik hinweist. Zwar muss zugestanden werden, dass diese Freude vielmehr reflectirt als ursprünglich ist, weil schliesslich der Verstand, nicht das Gefühl, über die mehr oder minder grosse Treue der Wiedergabe entscheidet. Ferner muss zu Gunsten des Naturalismus als einer berechtigten, wenngleich beschränkten Kunstrichtung eingeräumt werden, dass die Mittel, mit denen die Natur die gleichen Effecte wie die Kunst erreicht, doch wesentlich von denen der Kunst abweichen. Dies zu begründen, mögen nachfolgende, uns gleichzeitig in die Technik der Kunst und in das

Wesen der Sinneswahrnehmungen einführende Beispiele dienen: Nehmen wir an, ein Maler habe erstens: den Canale grande in Venedig mit seinen Marmorpalästen und Prachtbauten bei Beleuchtung von Sonnenschein, alsdann: bei der des Vollmonds und des nächtlichen Strassenlichtes zu malen. — Aus hinreichender Anschauung wissen wir, dass es der Kunst gelungen ist, die gestellte Aufgabe meisterhaft zu lösen, wobei es selbstverständlich nicht auf die Wiedergabe der von der Natur gewählten Mittel, sondern auf die naturgetreue Wiedergabe der Erscheinung ankommt. Und dennoch sollte man nicht glauben, dass, wie v. Helmholtz in seiner interessanten Schrift: „Optisches in der Malerei" zutreffend bemerkt, der Künstler auch nur annähernd der an ihn gestellten Forderung gerecht werde, wenn man bedenkt, wie beschränkt die Mittel des Malers denen der Natur gegenüber sind. So steht dem Maler keine einzige Farbe von einer Helligkeit zu Gebote, die, bei Tageslicht betrachtet, ungefähr blos der des von der Sonne beschienenen Marmors gleichkommt. Andererseits besitzt der Maler keine Farbe, die, bei Tageslicht gesehen, auch nur annähernd die Lichtschwäche aufweist, welche den verschiedenen Reflexen des Mondlichtes eigen ist. Dass es dem Künstler in den angeführten Fällen dennoch gelingt, seinen Gemälden den Schein der Wirklichkeit einzuhauchen, erklärt v. Helmholtz befriedigend mit daraus, dass zunächst unser Auge bei Sonnenlicht einen wesentlich abweichenden Grad der Empfindlichkeit als bei Mondlicht besitzt, während bei der Betrachtung von Gemälden unser Auge einen dazwischen liegenden Grad der Empfindlichkeit aufweist. So wird unser Auge bei grellen Lichtreizen geblendet und ermattet, während bei so schwachen Lichtaffectionen, wie sie eine Mondscheinbeleuchtung im Gefolge hat, das nicht ermüdete Auge zu einer relativ erhöhteren Empfindlichkeit sich aufrafft, um die auf es einwirkenden Reize noch wahrzunehmen. Bei der Betrachtung von Gemälden, bei der wir die Reflexe des zerstreuten Tageslichtes percipieren, ist, wie gesagt, die Energie des Auges von mittlerer Grösse. Diese Unterschiede der Erregung des Auges markiren sich schon äusserlich an dem Aussehen der Pupille, welche bei blendendem Licht sich verkleinert, bei schwachem hingegen erweitert und hierdurch die Zufuhr des Lichtes zum Nerven im gewissen Grade regulirt.

So kommen wir dem Künstler bei der Betrachtung seiner beiden Gemälde dadurch schon entgegen, dass wir uns bei seiner Sonnenscheinlandschaft in die durch Blendung bewirkte Abgestumpftheit der Lichtempfindung, die schnell bei Perception lichtstarker Gegenstände eintritt, von vornherein hineindenken und mithin seinen Farben eine grössere Leuchtkraft beimessen als sie in Wirklichkeit besitzen; während wir beim Betrachten des Mondscheingemäldes uns in die erhöhte Thätigkeit versetzen, die dazu erforderlich ist, um bei matter Beleuchtung noch zu erkennen, wodurch wir das

viel zu grelle Licht des letzten Bildes als der Wirklichkeit entsprechend empfinden.

Die hierzu nöthigen psychischen Prozesse, verlaufen, soweit ich sie analysiren konnte, unbewusst, d. h. ohne Zuthat unseres (individuellen) Ichs.

Ausgenommen ist selbstverständlich die Thätigkeit der an sich bewussten Perception des Ichs, welchem die schon von den unbewussten Seelenkräften zurechtgestalteten Produkte in Form von Sinneswahrnehmungen vorgeführt worden, ungefähr so, wie im Schlafe das Traumbild zunächst unbewusst konstruirt, dann bewusst percipirt wird. Ich erlaube mir hier, daran zu erinnern, dass ich vor mehreren Jahren die Ehre hatte, in dieser geschätzten Gesellschaft einen Vortrag: „Wahrnehmen und Denken" zu halten. Im Anschlusse an diesen Vortrag gestattete ich mir, einige optische Experimente vorzuführen, die einen unverkennbaren Beleg für das Vorhandensein von unbewussten psychischen Thätigkeiten und deren Antheil an dem Zustandekommen der Sinneswahrnehmungen lieferten. Wie das Unbewusste in der Seele aber gedacht werden muss, ob als an sich unbewusst oder bewusst, ist für unsere Zwecke, wo es genügt, die Existenz dieses Seelenfactors auf Grund der Zergliederung unserer psychischen Thätigkeiten constatirt zu haben, als irrelevant zu erachten.

In Anbetracht der erwähnten, durch die Gemälde herbeigeführten Täuschungen, ist ferner noch zu beachten, worauf gleichfalls v. Helmholtz in der citirten Schrift hinweist, dass uns die Fähigkeit abgeht, die Unterschiede der Intensität sehr heller Lichteindrücke zu empfinden, so wie andererseits die Verschiedenheit sehr schwacher Lichtperceptionen wahrzunehmen.

Obwohl z. B. der Rand der Sonne nur ungefähr die Hälfte der Intensität der Mitte der Scheibe besitzt, so erscheint uns dennoch der Rand eben so hell wie die Mitte. Obwohl andererseits hinsichtlich der Intensität der verschiedenen vom Mondlichte bestrahlten Gegenstände nachweislich ein recht erheblicher Unterschied noch besteht, so empfindet diesen das Auge entweder gar nicht, oder nur in sehr geringem Maasse. Indem nun der Maler diesen Mangel in der Organisation unseres Sehorgans benutzt, wird es ihm möglich, uns durch die unrichtige Intensität der von ihm gebrauchten Farben den Schein der wirklichen Lichtstärken der in dem Original gegebenen Farbentöne vorzuzaubern und so eine Aufgabe zu lösen, auf deren Lösung er sonst bei der Beschränktheit der Lichtstärke der ihm zur Verfügung stehenden Farben verzichten müsste. So ist denn in der That die rein technische Aufgabe des Malers, wie v. Helmholtz nachweist, kein blosses Copiren der Natur, sondern ein Uebersetzen der Natur für bestimmte Sehkreise, wobei die Feinheit des Auges, das richtige Unterscheidungsvermögen dem Maler die wesentlichsten Dienste mit leistet, wie

andererseits der Maler an die Feinheit und die Unterscheidungskraft des Auges des Aesthetikers mit Recht appellirt. Dass die Naturtreue bei den höheren Kunstleistungen nicht Zweck, sondern nur Mittel ist, wurde schon vorher erwähnt. Immerhin muss aber zugestanden werden, dass durch die Benutzung der Naturtreue, wenn diese auch nur durch den Schein vorgespiegelt wird, der Künstler Vieles erreichen und Vieles eindringlicher und lebendiger dem Beschauer vorführen kann, als ohne Benutzung dieses technischen Hilfsmittels, ohne welche ein Kunstwerk gar zu leicht der Starrheit und der Symbolik anheimfallen kann. Beispiele für die letzte Art von Kunstwerken bieten die älteren griechischen Götterbilder, die byzantinischen und gothischen, zum Theil auch die romanischen Heiligengestalten, bei denen die Idee auf Kosten der Lebenswahrheit, wenigstens einseitig unangenehm, in den Vordergrund tritt, während bei Kunstwerken wie der Parthenon, bei einer Eva von Rafael, bei einer Danaë von van Dyck, bei mancher Madonna von Murillo Realismus und Idealismus in angenehmem Gleichgewichte stehen. Vielfach überwiegt aber die Idee in Kunstwerken, ob scharf oder weniger scharf gefasst, dass die Natur trotz der grossartigen Vollendung und Idealisirung, in der sie der Künstler zur Anschauung bringt, sich dem Gedanken unterordnen muss; so z. B. in dem Zeus von Otricoli, dem Apollo von Belvedere, dem Moses von Michel Angelo, in der Sixtinischen Madonna von Rafael, in der unbefleckten Empfängniss von Murillo, ferner in allen bedeutenden Schöpfungen der Ton- und Dichtkunst. Auch die vollendeteren Werke der Architectur lassen den Beschauer vergessen, dass die Formelemente dieser Kunst gleichfalls der Natur entlehnt sind. Sansovino's Paläste weisen in ihrer architectonischen Gliederung nicht mehr auf Naturgebilde hin, während die Aegyptische Pyramide und die ägyptische Säule noch deutlich den Stempel ihrer Herkunft aus dem Naturreiche tragen. —

Die nächste Wirkung, die Kunstwerke wie die Naturobjecte auf uns ausüben, erstreckt sich sachgemäss auf die Sinne. Hierbei ist die Seele aber keineswegs blos aufnehmend und empfangend, wie es den Schein hat, sondern ist vielmehr im hohen Grade schöpferisch thätig. Nur das Ich, der eine Factor der Seele ist, wie schon vorher bemerkt, bei der blossen Perception der Sinneswahrnehmung einer leidenden Thätigkeit unterworfen, gerade so wie im Traume, wo das Ich auch nicht die Traumbilder construirt, sondern sie blos wahrnimmt, wie bei der Hallucination, die als ein in wachem Zustande percipirtes Traumbild angesehen werden muss, wie bei den Inspirationen, wo das Ich von ihm nicht herrührende Gestaltungen in Form gedachter Objecte vernimmt. Jede Sinneswahrnehmung wird so, was für unsere Frage von hoher Wichtigkeit ist, bevor sie ins Bewusstsein gelangt, von dem Unbewussten der Seele — wie wir den Factor, resp. die Factoren der Psyche kurzweg ge-

nannt haben, deren Thätigkeiten nicht dem Ich des Individuums entspriessen, — auf Grund äusserer Anlässe erst geschaffen. Raum, Zeit, Bewegung, Licht, Farbe, Ton, Geruch, kurz alle die Seelenzustände, unter denen wir die Dinge percipiren, giebt das Unbewusste her um daraus die Wahrnehmung zu formen, so dass Raum, Zeit, Licht, Farbe, Ton u. s. w. nur mehr oder minder zutreffende Zeichen oder Symbole von den Eigenschaften der ausser uns vermutheten Dinge sein können. Hierbei ist noch zu bemerken, dass die Sinnesenergien, wie Licht, Ton, Geruch u. s. w. wesentlich an specifische Nerven gebunden sind, so dass die bei der Sinneswahrnehmung auftretende Licht-, resp. Tonproduction die an sich ja geistiger Natur ist, dennoch von räumlich getrennten Sitzen ausgeht, ein Umstand, der mit einen Beleg für das Vorhandensein des Unbewussten in der Seele hergiebt. Dass die Sinnesenergien nicht so scharf von einander gesondert sind, wie dies das Müllersche Gesetz von den specifischen Sinnesenergien hinstellt, davon habe ich mich durch zahlreiche Versuche überzeugt, die ich seiner Zeit veröffentlichte. Alle darauf bezugnehmenden Experimente sprechen jedoch dafür, dass im Laufe der Zeiträume die Sonderung der Sinneswahrnehmungen fortschreiten wird, so dass künftige Geschlechter z. B. manche Geschmackswahrnehmungen, die wir heute noch nicht scharf von Tastperceptionen zu unterscheiden wissen, als unverkennbare Geschmackswahrnehmungen erachten werden, eine Hypothese, die mit der Darwin'schen Entwickelungslehre im Einklange steht. —

Die angestellten Erörterungen ergeben aber das für Natur- und Kunstgenuss sehr zu beachtende Resultat, dass das Urtheil verschiedener Menschen in Bezug der reinen Sinnlichkeit, mittelst welcher Natur und Kunst zunächst auf uns wirkt, erheblich abweichen kann, abweichen auf Grund der Verschiedenheit der Organisation des Nervenapparates und der damit verknüpften Beschaffenheit des Unbewussten in der Seele. So ist es nicht gerade undenkbar, um ein krasses Beispiel zu wählen, dass eine spätere Generation, bevorzugt mit einer erweiterten Farbenwahrnehmung als der von drei Grundfarben, die wir heute bei normalem Farbensinne besitzen, ein unserer Schätzung nach coloristisch höchst vollendetes Gemälde von Paul Veronese oder von Makart als coloristisch verfehlt bezeichnet. Dem entsprechend ist bekannter Weise mehrfach die von Geiger aufgestellte Meinung verbreitet, dass die Hellenen (und noch andere Völker des Alterthums) blaublind gewesen seien, und deshalb für unsere Beurtheilung nur Unbedeutendes in der Kunst der Farbengebung geleistet hätten, desgl. der prächtigen Natur ihres Himmelstriches nicht diejenigen Reize abzugewinnen vermochten, mit denen uns der Süden entzückt. Man kann sich diese bei den Hellenen vermuthete Blaublindheit leicht vergegenwärtigen, wenn man die nachgewiesene partielle Farbenblindheit

einiger Individuen in Betracht zieht, bei denen wir annehmen, dass ihnen eine oder mehrere der uns angeborenen Grundfarben fehlen.

In Bezug des durch die Sinne vermittelten Eindrucks wird also das Urtheil desjenigen am zutreffendsten sein, dessen Organisation der Sinnesorgane am vollkommensten ist. Die Prüfung der Zuverlässigkeit der Sinne ist aber auf rein praktischen Erfolg hin zu unternehmen. Wenn ein Rothblinder und ein Normalsehender beispielshalber Erdbeeren pflückt, so wird, unter sonst gleichen Umständen, letzterer im Vortheil sein, da nicht nur die Gestalt, sondern auch die Farbe ihn die Frucht vom Blatte unterscheiden lässt, während der Rothblinde Blatt und Frucht nur an der Gestalt erkennt; wenn nicht durchgreifende Helligkeitsunterschiede zwischen Blatt und Frucht ihm zu Hülfe kommen sollten.

Die erstaunlich zweckmässige Organisation unserer Sinnesapparate erklärt sich daher mit aus dem Kampfe ums Dasein, der demjenigen Individuum die grössere Wahrscheinlichkeit der Fortpflanzung zusicherte, dessen Sinnesorgane unter sonst gleichen Bedingungen am vortheilhaftesten eingerichtet waren. Die vollkommenere Organisation wird aber der Regel nach vererbt und erhärtet und erhöht sich im Lauf der Generationen.

Was so zuerst fast ausschliesslich dem materiellen Nutzen diente, dient heute zu wesentlichen Theile der Bildung des Geistes, der jetzt unter den erhebenden und belehrenden Eindrücken des Natur- und Kunstgenusses heranreift. —

Vielfach ist nun in der Wissenschaft der Aesthetik die nahe liegende Frage aufgeworfen und discutirt worden: „Was ist eigentlich schön?“ Aus dem Erörterten wird schon zur Genüge hervorgehen, dass die Fragestellung beweist, dass das Problem der Schönheit nicht recht verstanden worden ist, da ja das Gefühl des Schönen, wie gezeigt, wesentlich mit durch unsere materielle und geistige Organisation bedingt, mithin theilweise begründetermassen individueller Natur ist. Ferner muss noch in Betracht gezogen werden, dass unsere Sinneswahrnehmungen wie unser Urtheil über dieselben einer Herausbildung fähig sind, so dass bei besserem Verständnisse uns morgen dasjenige gefallen kann, was uns heute noch ziemlich kalt lässt. Gewaltige Naturscenerien, deren Würdigung grosse psychische Combinationen erfordert, sind daher dem ungeschulten Beschauer wenig verständlich, während der Gebildete in ihnen erst die Quintessenz des Naturgenusses erblickt. So habe ich in den Alpen Touristen gesprochen, die sich beim ersten Anblick des Hochgebirges, von dem sie einen überwältigenden Eindruck den Schilderungen gemäss erwartet hatten, enttäuscht fühlten. Später aber, nachdem sich ihr geistiges Auge gewöhnt hatte, die kolossalen Verhältnisse zu durchmessen und die gigantischen Gestalten in sich aufzunehmen und plangemäss zu ver-

binden, gestanden sie mir zu, dass sie allmählich gelernt hätten, die Majestät in der Alpenwelt zu erblicken, von der Dichter und Reisende beredtes Zeugniss ablegen. Auch ich, dem das Gebirge in seiner verschiedenen Physiognomie und seinen wechselreichen Erscheinungsformen ziemlich bekannt ist, darf von mir behaupten, dass, wenn ich von der Ebene ins Bergland komme, mir zuerst das Gebirge einen zu winzigen und flächenhaften Eindruck macht. Allmählich wachsen aber unter meinen Augen die Berge; Felsen trennt sich von Felsen, indem der eine sich zu nähern, der andere zu entfernen scheint, und eine richtige Vertheilung von Licht und Schatten erschliesst mir anziehende Raumverhältnisse innerhalb der Landschaft, Verhältnisse, die ich, den ersten Eindrücken unterworfen, gar nicht wahrgenommen habe. Dieser Gestaltungsprocess, der, obwohl seelischer Natur, dennoch nicht dem Ich entspringt, sondern dessen Producte allein ins individuelle Bewusstsein gelangen, lässt sich sehr gut wiederholen, wenn man die für beide Augen bestimmte Aufnahme einer schwierig zu entziffernden Felsschlucht unter dem Stereoskop betrachtet.

Dem Ich treten hier die verschiedenen Producte der verschiedenen Phasen des unbewussten Gestaltungsprocesses so recht deutlich in Form von einander abweichender Felsbilder entgegen, womit das Ich die Geschöpfe der unbewussten Geistesconstructionen belauscht und betastet, während es den eigentlichen Gestaltungsprocess als solchen, als ihm unangehörig, gar nicht wahrnimmt. —

Was in Bezug der Erlernung des Naturgenusses gesagt ist, gilt, wenigstens im beschränkten Maasse, vom Kunstgenusse.

Auch um hier der höchsten Genüsse theilhaftig zu werden, ist ansehnliche Arbeit, theils unbewusster, theils bewusster geistiger Natur erforderlich. So gehört z. B. schon eine nicht gering zu veranschlagende unbewusste geistige Arbeit dazu, ein perspectivisch schwer zu entzifferndes Gemälde körperlich richtig zu sehen; den Ausgangspunkt also zu gewinnen, um zu dem von dem Künstler beabsichtigten Eindrucke gelangen zu können. Auch erfordert das blosse Gefühlsverständniss einer Beethoven'schen Sonate, eines Händel'schen Chors, einer Bach'schen Fuge eine ganz andere Arbeit als die eines Strauss'schen Walzers und die eines Piefke'schen Marsches. Vieles spricht sogar dafür, dass gewisse Verbindungen von Sinneswahrnehmungen, resp. von Empfindungen erst im Laufe der Generationen erlernt worden, ganz abgesehen davon, dass jeder Einzelne, trotz vererbter Anlage, von Anfang an alle Combinationen der Wahrnehmungen, Verbindungen die er heute vielleicht schon spielend vollzieht, erst erlernt hat. — Die vorigen Generationen fanden noch viel Unverträgliches in der Combination des Grundtons mit der Septime, während uns heute durch neuere Componisten seine Verbindung mit der None geläufig ist. Wie sind da feste Normen für das absolut Schöne aufzustellen? Wie weit sind die Sinne

und der Geist im Laufe der Zeit einer Ausbildung fähig, um das unter dem Eindruck des Wohlgefallens zu empfinden, was heute noch in uns die Stimmung des Missfallens weckt? — Nicht ganz mit Unrecht rufen die Wagnerianer den Antiwagnerianern zu: Erweitert eure Sinne und euer Verständniss, und die Musik des „Meisters“ wird euch eine Quelle eines bisher nicht dagewesenen Kunstgenusses erschliessen! — Mit gutem Grund kann man darauf fragen: Sind auch die von dem „Meister“ gespendeten Freuden dieses Kraftaufwandes werth? Denn in der Kunst gilt wie in der Volkswirthschaft der Grundsatz: mit möglichst wenig Arbeit möglichst viel Gewinn zu erreichen, wobei selbstverständlich nicht ausgeschlossen ist, dass der höchste Gewinn oft nur durch die grösste Arbeit errungen werden kann. —

Fassen wir jetzt die Merkmale zusammen, die dazu gehören, damit wir Etwas als angenehm, resp. als schön, wenn wir ihm objectivere Berechtigung zuschreiben, bezeichnen, so gelangen wir zu der in sehr weit gezogenen Grenzen liegenden Definition: dass der zu beurtheilende Stoff zunächst überschaulich sein muss, d. h. nach sich leicht fühlbar machenden Gesetzen gebildet ist. Töne consoniren daher zunächst um so mehr, je einfacher das Verhältniss ist, durch welches sich ihre Schwingungszahlen ausdrücken lassen. Und wenn nun auch, wie v. Helmholtz nachgewiesen hat, die im Laufe der Zeit eintretenden Schwebungen die Consonanz der Töne beeinflussen, so gilt auch hier wieder das Gesetz, dass die wahrgenommenen Tonunterbrechungen sich der Ueberschaulichkeit unterwerfen müssen, um unser ästhetisches Gefühl nicht zu ermüden oder gar zu verletzen. Schon Euler und mit ihm viele Aesthetiker erkannten in der Wahrnehmung der musikalischen Harmonie ein Wohlgefallen der Seele an Einfachheit und Durchsichtigkeit, verlangten aber gleichzeitig von einer Tonschöpfung dabei, dass die in ihr waltende Gesetzmässigkeit keine zu eintörmige sei, womit die Gefahr eintritt, dass die Seele wegen Mangel an genügender Beschäftigung gelangweilt wird und sie so den Eindruck des Seichten und Nichtssagenden empfängt. Da sich diese Beschäftigung aber weit mehr auf das Unbewusste der Seele bezieht, welches die Wahrnehmung dem Ich erst zurechtgestaltet, als auf das empfindende Ich, und das Unbewusste in der Seele damals noch nicht anerkannt war, so konnte Euler seine Hypothese nur sehr mangelhaft begründen, wie dies ihm auch nachgewiesen worden ist. Zieht man jedoch die unbewusst verlaufenden psychischen Prozesse in Betracht, die dem Ich die Wahrnehmung erst construiren, so werden die gegen die Euler'sche Annahme erhobenen Einwände, wie gesehen, hinfällig.

Obwohl die Seele beim Natur- und Kunstgenuss immer noch eine ansehnliche Arbeit zu verrichten verlangt, so darf diese jedoch nicht allzu gross sein, da es sich weder beim Natur- noch Kunstgenusse nicht hauptsächlich um die Erlangung des höchsten Gutes,

des der vollen Erkenntniss, handelt, sondern vorwiegend mehr um die Freuden seelenvoller Stimmungen und beglückender Gefühle.

Dem Gebildeten wird aber ein Natur- oder Kunstgenuss dann erst genügende Befriedigung gewähren, wenn er beim Geniessen eine derartig grosse Arbeit zu leisten hat, vor welcher der Ungebildete, seine Ohnmacht fühlend, sich des dargebotenen Stoffes zu bemeistern, von vornherein zurückschrickt.

Es hiesse, Eulen nach Athen tragen, wenn ich das Behauptete durch Beispiele belegen wollte. Aber auch selbst die Urtheile der ästhetisch Gebildeten weichen in Bezug auf dieselben Natur- und Kunstobjecte nicht unerheblich ab, was zunächst, wie gezeigt, seinen Grund in einer ungleichen sinnlichen Anschauung hat, die aus der Individualität des Beschauers entspringt. Später werden wir noch andere Gründe für diese Verschiedenheit der Empfindung und des darauf basirten Urtheils in der Charakteranlage des Kritikers kennen lernen.

Immerhin müssen wir annehmen, wofür ja die Thatsachen sprechen, wofür ausserdem die Descendenzlehre zeugt, dass die qualitative Anlage für Natur- und Kunstgenuss in Anbetracht sinnlicher Anschauung im grossen und ganzen dieselbe ist, so dass z. B. Farbenblindheit als ein die Grenzen des Normalen schon sehr überspringender Fall aufgefasst werden muss. In der Blutsverwandtschaft, welche die Geschöpfe der beseelten Natur der Descendenzlehre gemäss verknüpft, ist der Grund dieser gemeinsamen Anlage zu suchen, die im Laufe der Entwickelung bei den verschiedenen Lebewesen zu den schroffsten Gegensätzen in den Erscheinungsformen führt, wofür die Kunstgeschichte der verschiedenen Zeiten und Völker mit die sprechendsten Belege liefert. Einer wissenschaftlichen Aesthetik würde mithin die Aufgabe zufallen, die Gesetze festzustellen, nach denen für einen feinsinnigen, gebildeten Geschmack sich Sinneswahrnehmungen auf angenehme, Wohlgefallen erweckende Weise verknüpfen, wobei von einer Feststellung ewig gültiger Regeln, die eine unserer heutigen Fassung verschleierte Entwickelung ausschliessen würden, wie gezeigt, nicht die Rede sein kann. — Ein schätzenswerther Beitrag zu einer derartigen Aesthetik ist u. a. ein Vortrag von v. Helmholtz: „Ueber die Ursachen der musikalischen Harmonie“, in welchem der Verfasser die materiellen Anlässe aufdeckt, die in unserer Seele das Gefühl einer zeitlichen Zusammengehörigkeit der Töne entstehen lassen.

Hierbei ist jedoch nie zu vergessen, dass wir bei allen naturwissenschaftlichen Untersuchungen auch nur Erscheinung auf Erscheinung beziehen und dass wir mithin von den eigentlichen Objecten, die wir hinter dem Vorhange der Phänomene muthmassen, nichts aussagen können, da selbst die abstractesten Hypothesen und Theorien ihr Fundament in der an sich schon durchgeistigten Erscheinungswelt finden. Dass selbst Raum und Zeit, die Medien,

durch welche wir die auf uns einwirkenden Vorgänge gewahren, höchstens nur mehr oder minder zuverlässige Symbole von etwas ausser uns Vorhandenem sein können, wurde schon früher erörtert und muss hier um so mehr hervorgehoben werden, als unser Wohlgefallen sich in letzter Reihe nur auf Erscheinungsformen bezieht und in diesen die Gesetze des Sinnlich-Schönen gesucht werden müssen. —

Obwohl eine Aesthetik im angeführten Sinne das Natur- und Kunstverständniss in unabsehbarem Grade steigern müsste, indem eine derartige Zergliederung der durch die Sinne vermittelten Freuden uns auf alle die äusseren Momente hinlenken und aufmerksam machen würde, die in ihrer Gesammtheit wirkend, bisher durchaus nicht hinreichend beachtet und erforscht sind, so würde man doch sich sehr täuschen, wollte man in rein sinnlichen Reizen die letzten Ausläufer des Natur- und Kunstgenusses erblicken. So wichtig der sinnliche Reiz ist, so wenig er bei Naturgenuss wie Kunstgenuss zu entbehren ist, als deren Träger er betrachtet werden muss, so schwebt doch über der Erscheinung noch ein Etwas, welches erst die volle Weihe dem Natur- und Kunstgenuss verleiht.

M. H. Vor einigen Jahren wurden in dieser Gesellschaft von Herrn Rector Rau zwei Vorträge gehalten, von denen sich der erste: „Ueber das Prinzip des Schönen in der Betrachtung der Natur", der zweite: „Ueber das Princip des Schönen in der Kunst" betitelte. Die Ergebnisse dieser gediegenen psychologischen Untersuchungen, denen man nur eine dem Kritiker sich aufdrängende Einseitigkeit zum Vorwurf machen kann, eine Einseitigkeit, die aber der Verfasser durch die künstlerische Behandlung seines Stoffes für den Zuhörer zu verschleiern wusste, formulirte der Redner dahin, dass das Prinzip des Schönen in der Naturbetrachtung, „in einem Zusammenwirken von Aussen- und Innenwelt, nämlich in der Ueberzeugung von der Uebereinstimmung des Menschen- und Naturideals" bestehe. In dem gewaltsam von Felsriff zu Felsriff stürzenden Wasserfall gewahren wir so den Zug der Seele, Hindernisse, die sich ihren Neigungen hartnäckig widersetzen, gewaltsam aus dem Wege zu räumen; in dem Heben und Senken der Meereswogen fühlen wir die Fluth und Ebbe unserer Empfindungen und Gefühle nach, in dem grell aufleuchtenden Blitze, dem grollenden Donner und dem sausenden Sturm den Aufruhr unseres Gemüthes gegen die den Seelenfrieden störenden Gewalten. —

In dem zweiten Vortrage weist nun der Verfasser nach, dass das Princip des Schönen in der Kunst mit „in der erlösenden und erhebenden Ueberzeugskraft ihrer Werke beruht. Der Mensch suche zunächst, den Druck der Naturgewalten und den des damit verknüpften Unendlichen dadurch zu überwinden, dass seine Kunstwerke die Beschränktheit unseres Daseins vergessen lassen; später aber, nachdem der Mensch die Nothwendigkeit der

Anerkennung dieses Druckes des Unendlichen einsehen gelernt hat, stellt er sich die Aufgabe, in seinen Kunstschöpfungen dem Unendlichen zu gleichen, sich ihm zu befreunden, wenigstens sich ihm zu nähern. Die höchsten Kunstschöpfungen aber, die der Verfasser mit Recht in den aus dem Geiste des Renaissance hervorgegangenen Werken erblickt, verkörpern die Würde des selbstbewussten Menschen der ihn theils beherrschenden, theils von ihm beherrschten Natur gegenüber.

„Das Unzulängliche —
Hier wirds Ereigniss,
Das Unbeschreibliche —
Hier ist's gethan. —“

Der Autor hat so nachgewiesen, dass wir beim Natur- wie Kunstgenusse es mit der Verwirklichung unseres Ideals zu thun haben; doch stellt er den Kunstgenuss insofern über den Naturgenuss, als er den Werken der Kunst eine erlösendere und erhebendere Ueberzeugungskraft zuspricht, als den Schöpfungen der Natur. —

Ich glaube, Schiller würde hier unbedingt beistimmen, denn:

„Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit;
Ausgestossen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit. —“

(Das Ideal und das Leben.)

Meine Aufgabe soll es jetzt sein, den Unterschied zwischen Natur- und Kunstgenuss festzustellen. Aus dem bisher Erörterten geht schon zur Genüge hervor, dass beide Gebiete durch keine scharfen Grenzlinien zu trennen sind, sondern dass nur in prägnant entwickelten Verzweigungen des Natur- und Kunstgenusses erhebliche Charakterunterschiede sich auffinden lassen. Wenn Herr Rau, wie vorher erwähnt, auf Grund feiner und tiefer Empfindung den Kunstwerken eine erlösendere und erhebendere Wirkung zuspricht, als den Schöpfungen der Natur, so lässt sich diese Ansicht, so bestechend sie auf den ersten Blick auch sein mag, doch nur im Grossen und Ganzen vertreten.

Man denke sich beispielshalber den gestirnten Himmel in seiner vollen Pracht. Unverkennbar ist hier der Seelenfrieden, den der Lichtstrahl der unzählichen Welten in unser Gemüth giesst, indem es unseren Blick aus den Schranken des Endlichen, mit denen uns hier Raum und Zeit in wechselvoller Erscheinung um-

fangen, auf das Ewige und Unvergängliche lenkt, wo „im Meer des ew'gen Glanzes sterbend untertauchen Mass und Zeit."

„Eh vor des Denkers Geist der kühne
Begriff des ew'gen Raumes stand,
Wer sah hinauf zur Sternenbühne,
Der ihn nicht ahnend schon empfand!"
(„Die Künstler". Schiller.)

Wie erscheint da das Zeitliche, ob Lust, ob Schmerz, so nichtig dem Unvergänglichen gegenüber, aus dem die ganze Weltrevolution, wie wir sie zu fassen vermögen, als Schattenbild einer an sich unverstandenen Grösse fliesst. Hier gelten noch mehr als von Kunstwerken die vorher citirten Goethe'schen Worte:

„Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss.
Das Unzulängliche
Hier wirds Ereigniss;
Das Unbeschreibliche
Hier ist's gethan"

Indem aber so die Erhabenheit des Sternenhimmels uns die Nichtigkeit unseres Daseins in niederschmetternder Weise empfinden lehrt, richtet sie gleichzeitig unseren Blick auf die Heimat des Geistes, in der wir die volle Verwirklichung der Ideale vermuthen, die unsere trübe Lebensreise als leuchtende Genien erhellen.

Das gemischte Gefühl des Erhabenen, das Kant und Schiller ganz richtig zergliedert haben, macht sich also, wenn irgend wo, bei Betrachtung des gestirnten Himmels geltend, wie dies Kant am Schlusse seiner „Kritik der praktischen Vernunft"; Schiller in seinem Gedicht: „Grösse der Welt" ausdrücklich hervorhebt. —"

Doch forschen wir jetzt dem Unterschiede von Natur und Kunstgenuss nach! —

Sogleich tritt uns hier die unverkennbare Thatsache entgegen, dass wir beim Kunstgenusse die Natur durch das materielle wie geistige Auge des Künstlers schauen, dass wir der schaffenden Natur nicht so von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen wie beim Naturgenusse, wo wir erst das Bild, um mich so auszudrücken, zu gestalten haben.

Hieraus ergiebt sich denn auch Alles, was für die Unterscheidung von Kunst- und Naturgenuss von Wichtigkeit ist. Zunächst kann der Künstler die Natur ihrer der Betrachtung sich aufdrängenden Mängel auf dem Wege der Idealisirung entkleiden, wozu ihm ja die Natur durch ihre Gesetzmässigkeit selber die Hand bietet. Ferner kann er durch kunstgerechte Zuthat die Reize der Natur in nicht unerheblicher Weise erhöhen; ja sogar seine geläuterte Phantasie kann schöpferisch in die Natur eingreifen und Gebilde hervorzaubern, die eine neue uns entzückende Welt in der schon vorhandenen Natur repräsentiren.

„Du nur, Genius, mehrst in der Natur die Natur.
(„Der Genius". Schiller.)

Die phantastische, aber charaktervolle Verschmelzung von Mensch und Löwe, die wir in der ägyptischen Sphinx haben, möge hier als Beleg dienen.

Vor allem aber ist es der Gedanke, die mehr oder minder bestimmte und klare Idee, um es allgemeiner auszudrücken, welche der Künstler in seinen Schöpfungen verkörpert, die seinen Werken zu dem rein sinnlichen Reize geistige Freuden eigener Art einhaucht, zu denen uns die Natur nur im geringen Grade zu erheben vermag, Freuden, die vorwiegend in der Beschäftigung mit wissenschaftlichen Fragen zu finden sind, und deren Quelle in dem Denktrieb zu suchen ist, der seinen ungeschwächten Widerschein im Gefühlsleben findet. Vorwiegend ist es hier die Dichtkunst, und von der Dichtkunst vorwiegend die dramatische Poesie, die Genüsse erschliesst, die denen des Erkennens der Dinge nahezu gleichkommen, wobei ich selbstverständlich von blos formellen Reizen, die auch hier sehr wesentlich sind, absehe, während uns die Musik viel weniger durch ihre Idee fesselt, als durch die räthselhaften, das ganze Gefühl ahnungsvoll erfassenden Schauer entzückt, die sie mit Göttermacht in unsere Seele hineinweht. Absichtlich verweise ich hier auf den Zauber der an sich gedanklich verschwommenen Tonkunst, um darzulegen, dass die in den Kunstwerken liegende Idee nicht wie eine wohlgerüstete Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus entsprungen ist, sondern um zu zeigen, wie die Idee der Kunstwerke sich an der sie tragenden Form emporrankt; und dies von dem einfach behauenen Steine an durch die unzähligen Entfaltungsphasen der Kunst bis zu Tragödien, wie: Antigone, Macbeth, Faust und Wallenstein, die in gleichem Masse den Philosophen wie den Aesthetiker fesseln. Diese Tragödien legen denn auch das glänzendste Zeugniss davon ab, dass, wie Schiller richtig erkannt, das Wohlgefallen an tragischen Begebnissen zu sehr erheblichem Theile darin zu suchen ist:

„Dass das höchste Bewusstsein unserer moralischen Natur nur in einem gewaltsamen Zustande, im Kampfe erhalten werden kann, und dass das höchste moralische Vergnügen jederzeit von Schmerz begleitet sein wird." (Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.)

So steigt denn die Kunst auf der Leiter der Schönheit bis zu der sich klar bewussten Moral empor, um, auf diesem Gipfel ihres Erkennens und Begreifens angelangt, sich in dem zurückgelegten Wege zu bespiegeln.

Aus sinnlicher Schönheit entwickelt sie so geistige Schönheit. Um diese geistige Schönheit aber im vollen Umfange an den Tag zu legen, unterzieht daher der Künstler unsere Seele bei Behandlung eines tragischen Stoffes der Pein und der Marter, die Nachtseiten des

Lebens, die er in verklärter Form uns vorzuführen versteht, nachzuempfinden und ihnen nachzudenken, bei denen allein die Tiefe des Charakters des Menschen mit seinen guten und schlechten Anlagen in Erscheinung tritt.

Schliesslich ist noch hervorzuheben, dass jedes Kunstwerk im geringeren oder höheren Grade ein in sich abgeschlossenes Ganzes bildet, welches durch diese sich selbstgenügende Beschränkung nicht wenig dazu beiträgt, den Schein seiner Vollendung in uns zu erwecken. Hierauf macht schon Schiller in seinem didaktischen Gedicht „die Künstler" aufmerksam, indem er von den Künstlern rühmend hervorhebt, dass es ihnen, nicht den um den Preis des Ruhmes und der Dankbarkeit der Mit- und Nachwelt mit ihnen wetteifernden Forschern vorbehalten sei, ihre Werke durch „die Krone der Vollendung" zu adeln, mit welcher der Denker seine immer neue Perspectiven eröffnenden Leistungen nie zu schmücken vermag, worauf wir am Schlusse dieser Studie zurückkommen werden.

Wie aber verhält es sich nun mit dem Naturgenusse? Hier schauen wir die Natur nicht durch das Auge des Künstlers an, sondern stehen, wie gesagt, der grossen Baumeisterin von Angesicht zu Angesicht gegenüber und müssen so, des Auslegers entbehrend, das Bild von ihr erst schaffen, welches uns ergötzen soll.

Hier sind es nicht allein die Einzeldinge und die einzelnen Phänomene, die unsern ästhetischen Sinn zwar auch reizen und fesseln, und denen wir eine Quelle reichen Naturgenusses ja auch verdanken, sondern vor allem ganze Gruppen von zusammengehörigen Gegenständen und Erscheinungen, die uns ein bestimmtes, abgeschlossenes Bild von einem, wenngleich einseitigen Wirkungskreise der allwaltenden Natur offenbaren. In dieser Zusammengehörigkeit betrachten wir so den gestirnten Himmel, das farbenschillernde, rauschende Meer und die im Frühlicht strahlenden Schneekuppen des Hochgebirgs. Ueberall rufen wir hier entzückt mit „Faust" aus:

„Wie Alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem Andern wirkt und lebt!"

durchdrungen von der uns ahnungsvoll beschleichenden Harmonie des unermesslichen im ewigen Werden begriffenen Weltganzen, eine Harmonie, die in unübertroffener Weise ihre poetische Schilderung im 104. Psalm findet.

Um diese Harmonie in der Natur aber zu schauen, wird jedoch an unsere geistige Thätigkeit eine höhere Anforderung gestellt als beim Erfassen eines Kunstwerkes erforderlich ist, bei dessen Genuss unsere Beobachtungsgabe und unser Combinationsvermögen schon von dem Genius des Künstlers gelenkt wird. Hierdurch stehen wir denn gewissermassen bei der Naturbetrachtung der Natur als Forscher und als selbstständig schaffender Künstler gegenüber. Hier gilt es aus der Reichhaltigkeit der Erscheinungen, aus dem Fluss der sich ablösenden und aufrollenden Phänomene von

Licht und Schatten, von Ton und Schall u. s. w. eine Einheit der Bilder zu gestalten, die in schwankender Erscheinungsform an uns vorüberziehen. Wem aber eine scharfe Beobachtungsgabe, die selbst im Fluge die Phänomene zu erfassen weiss, wem ferner künstlerische Gestaltungskraft versagt ist, wird daher nur verhältnissmässig wenig von Naturgenüssen erbaut sein, deren volle Reize mit in der Anwendung dieser Talente beruhen, wobei nebenher noch dieser Gebrauch an sich schon Vergnügen gewährt, wie es jedem zur Lust gereicht, in ihm liegende Fähigkeiten zu verwerthen. Eine Symphonie, ein Drama, dessen Einzelzüge ich beim Anhören nicht so verstanden habe, um das Kunstwerk vollständig zu würdigen, kann ich mir zu wiederholten Malen vorführen lassen, um das zu seiner ganzen Schätzung nöthige Material zu gewinnen; ein Naturschauspiel hingegen, dessen wechselnde Momente ich nicht recht erfasst habe, ist der Zeit verfallen, die das Verschwundene nur durch Neues erzeugt, welches wohl mehr oder minder ähnlich sein kann, nie aber einmal Dagewesenes wiederholt. Das Kunstwerk ist so durch den Künstler gewissermassen der Zeit entrückt.

Was die Natur ferner an Idealisirung ihren Gebilden der Kunst gegenüber fehlen lässt, ergänzt sie durch die Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit der ihr zu Gebote stehenden Mittel. Wer hätte nicht im Rauschen des Laubes, im Gemurmel der Wogen, im Tosen des Sturmes, im Rollen des Donners, polyphonere Tonverbindungen vernommen als in einer Beethoven'schen Symphonie! Eins dieser Mittel, welches nur im sehr beschränkten Masse der Kunst zur Verfügung steht, ein Mittel aber von grossartiger Wirksamkeit ist — der Ästhetiker wird sich auf den ersten Blick sträuben es zuzugeben — die Massenwirkung. Selbst das Gefühl des Erhabenen würde ohne ihre Herbeiziehung nicht zu Stande kommen. Was ist beispielshalber in Bezug auf Masse ein Kölner Dom selbst gegen die gewaltigen, in die Wolken ragenden Steinriesen, die im Laufe der vielen Jahrtausende dem flüssigen Erdkerne entquollen sind! Wüste und Meere verdanken gleichfalls ihren grossartigen Eindruck wesentlich mit der das Endlose streifenden Fläche, die sie dem Auge entrollen. Was schliesslich die in dem Naturgenusse liegende Idee anbelangt, so ist sie von so allgemeiner und verschwommener Beschaffenheit, dass man richtiger thut, von Ideen zu sprechen, die sich an den Naturgenuss knüpfen, Ideen, die also nicht ihre Verkörperung in den Naturgebilden gefunden hatten, sondern die der Genuss in uns erst anregte. Und hier liegt vor uns das ganze Feld menschlicher Forschung offen; zunächst das Gebiet der Naturwissenschaft im engeren Sinne, alsdann aber auch das der Geisteswissenschaften, zu denen die Erforschung der Functionen unserer Sinne die Brücke schlägt.

Mancher wird, wie schon erwähnt, während des Naturgenusses an „Goethe“ gedacht und die Wahrheit der Worte nachgefühlt haben:

„Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldenen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all' das All durchklingen!“

während Derjenige, der nur für die Gefühlsseite der Natur Empfänglichkeit besitzt, auch mit Goethe ausruft:

„Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!“

Wie wir so in der That „durch das Morgenthor des Schönen in das Erkenntnissland wandern, eröffnet sich uns auch der Blick auf die Charakterbeschaffenheit derjenigen, die, den Naturgenuss, im vollen Masse würdigend, diesen dem Kunstgenusse vorziehen. Es sind dies Naturen, bei denen, wenn auch bisweilen nur schlummernd der Forschertrieb mehr vorwaltet, als der Wunsch, im Besitze der Erkenntniss zu sein, während bei den Kunstfreunden das Gegentheil stattfindet. Daher dem auch die „erlösende Kraft“ der Kunstwerke, welche die Enträthselung der Weltprobleme den Sinnen fassbar vorspiegeln, und die zur Forschung antreibende Gewalt des Naturgenusses, dem wir ein so herrliches, lichtvolles und fesselndes Gemälde des Naturganzen zu verdanken haben, wie es uns der „Kosmos“ von Alexander von Humboldt entrollt.

Natur und Kunst verlangen so nicht nur einen ihnen entgegenkommenden Sinn, sondern auch eine ihnen voll entgegenkommende Seele. Nur Derjenige wird das Grossartige in der Natur und der Kunst wahrhaft lebhaft und warm empfinden, in dessen Geiste eine entsprechend grosse Anlage vorhanden ist, die sich des dargebotenen Stoffes in seiner ganzen Fülle zu bemächtigen vermag. Ueberhaupt spricht zu jedem Natur und Kunst seinem Geiste angemessen, so dass der Psychologe aus der Verschiedenheit der Eindrücke, welche dieselbe Natur- und Kunstschöpfung auf verschiedene Menschen macht, sichere Schlüsse in Anbetracht der Geistesbeschaffenheit der von ihm zu Beurtheilenden ziehen kann.

Wie aber Natur- und Kunstgenuss, obwohl sie sich beide vorwiegend an das Gefühl des Menschen wenden, dennoch nicht in ihren Extremen, wie gezeigt, dieselben Saiten in unserer Empfindung anschlagen, so ergänzen sie sich zu den durch die Gesammtheit der Sinne vermittelten Eindrücken, in deren richtigem Verständnisse und richtiger Würdigung nicht nur unser Gefühlsleben wurzelt, sondern in denen auch der wesentlichste Quell und Stoff aller Forschung zu erkennen ist.

So sagt denn Faust, versunken in die Betrachtung des Regenbogens, der das ihn zuvor blendende Sonnenlicht auf dem vom Felsenabhange rauschenden Wasserfall getrübt und gebrochen als farbenreichste Erscheinung wiederspiegelt:

„Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben."

Oder, aus der Sprache der Poesie in die der Philosophie übersetzt:

Unsere gesammte Erkenntniss ist bloss phänomenaler Natur. Wie die Erscheinungswelt mit dem sie tragenden Substrate, auf das wir schliessen, verbunden ist, wissen wir nicht. Diese Thatsache der phänomenalen Natur unseres Wissens, die Kant zuerst in ihrem vollen Umfange aussprach, hat aber für uns eine um so wichtigere Bedeutung, als sie dem Studium der Erscheinungen als Grundlage jeder Erkenntniss eine um so beachtenswerthere Rolle beimisst, deren Werth, als philosophisches Fundament zu dienen, bloss speculative Denker nicht genügend zu schätzen wissen.

Rektor Rau erwiederte:

Ich will in dem Folgenden nur einen Punkt aus dem Vortrage des Herrn Dr. Dreher hervorheben, in welchem ich nicht seiner Meinung sein kann, den nämlich, wobei es sich um den Unterschied zwischen Natur- und Kunstgenuss handelt.

Wenn der Herr Vortragende behauptet, beide Gebiete seien durch keine scharfe Grenzlinie zu trennen, so muss ich hierzu bemerken, dass nach meiner Ansicht der Unterschied von einer Grösse ist, welche sogar die Form des Gegensatzes annimmt.

Um über den Genuss zunächst im allgemeinen zu sprechen, so dürfte wohl erfahrungsgemäss feststehen, dass wir ihn sowohl während der Arbeit finden, die einem fremden Objecte den Stempel unseres subjectiven Wollens aufdrückt, als auch während der Ruhe und Erholung, wobei wir uns einem andern Subjecte, z. B. einem Schriftsteller, geistig übergeben, um während des Lesens sein Object zu sein, das von ihm allein die Aufeinanderfolge seelischer Zustände sich vorschreiben lässt. Dort geniessen wir die geistige Ausgabe von Kraft, hier geistige Einnahme. Freilich geschieht eins oder das andere nicht ausschliesslich, denn auch die Arbeit wirkt auf den Thätigen zurück, auch die Ruhe und Zerstreuung erfordern ein gewisses Maass von Thätigkeit; aber der Genuss, dieses Gefühl wachsender Existenz, wird doch in beiden Fällen von dem klaren Bewusstsein begleitet, dass wir dieses Wachsthum dort als ein Uns-Selbstfördern, hier hingegen als ein Gefördertwerden aufzufassen haben, dort unter dem Vergessen unseres Leidens, hier unter dem Vergessen unseres Thuns. Dementsprechend

gestaltet sich auch der Unterschied zwischen dem Natur- und Kunstgenuss. Der Natur gegenüber muss der Mensch sich beständig thätig verhalten, will er seines Herrscheramtes eingedenk bleiben; doch nicht blos durch die Beobachtung, sondern auch durch die sinnige Betrachtung ihrer Erscheinungen beherrscht er sie, beherrscht sie durch Ideen, weltumfassende Gedanken, die Unendlichkeit der Materie, die ihn zu überwältigen droht, bekämpfend durch die Macht weltüberschauender geistiger Principien. Die Natur liege besiegt und gefesselt zu den Füssen des denkenden Menschen! Das predigen alle Systeme in Religion und Philosophie. In der fortschreitenden Lösung dieser Aufgabe und in dem hiermit gleichen Schritt haltenden Wachsthumsgefühle unserer Existenz beruht der wahre Genuss der Naturbetrachtung, der Genuss, der stets mit Arbeit, Ringen, Kämpfen verbunden ist. Aus ihrer sprachlosen Starrheit wird die Natur nur erlöst durch den Geist des Menschen; er ist das thätige Subject; sie immerdar nur das leidende Object, das von jenem den Stempel seines Denkens und Wollens empfängt.

„Leben gab ihr die Fabel; die Schule entseelte sie wieder;
Schaffendes Leben aufs neu giebt die Vernunft ihr zurück."

Anders der Kunstgenuss. Hier ruht der Betrachtende; hier lässt er sich erfassen, ergreifen bis in das Innerste seiner Seele. Hier ist die stolze Kampfeslust dahingeschmolzen in weiches Entzücken, in vollkommene Hingabe an die Absicht des Künstlers, dem er willig die Glieder seiner Seele entgegenbringt, dass er sie „fesseln" möge. Und wie hold sind diese Bande, mit denen der Künstler durch sein Werk uns umstrickt! Wir fühlen uns emporgehoben, emporgetragen zu einer lichten Höhe der Weltanschauung, zu der wir ringend und kämpfend nie gelangen können, und das ist geschehen ohne unseren Arbeitsschweiss, einzig und allein durch die Mühe doppelter Hingabe, doppelter Verschärfung unserer feinfühligen Empfänglichkeit, unter wachsender Lust am Beherrschtwerden. Und so sehr ist es uns Bedürfniss, beherrscht zu werden, dass wir unwillig demjenigen Kunstwerke den Rücken kehren, welches uns nicht zu ergreifen und zu fesseln vermag, vielmehr Veranlassung giebt, dass wir den entgegengesetzten Genuss aufsuchen, nämlich den der geistigen Arbeit, um es kritisch zu vernichten.

Beim Naturgenuss herrscht der Mensch, beim Kunstgenusse wird er beherrscht; das ist meine Auffassung dieser Sache.

Darauf nahm Herr Lasson das Wort zu folgenden Ausführungen:

Eigentlich sollte ich Bedenken tragen, dem Herrn Vortragenden zu erwiedern. Es liegt zwar nicht in der Natur der

Sache, aber in der Natur der Personen, dass was ich zu dem Vortrage des Herrn Redners zu sagen habe, wesentlich der Ausdruck dissentirender Anschauungen sein wird; als ich aber meinen Dissens das vorige Mal, bei Anlass des Dreher'schen Vortrages „über den Zusammenhang der Naturkräfte", der im 7. Heft der von uns herausgegebenen „Philosophischen Vorträge" abgedruckt ist, laut werden liess, da hat sich die Empfindlichkeit des Herrn Dreher in einer Weise der Entgegnung geäussert, die starke Dinge enthielt und wie es scheint ausdrücklich verletzen sollte. Ich bin aber nicht leicht verletzbar. Während ich für Freundlichkeiten im Thun oder Sprechen ein lange vorhaltendes dankbares Gedächtniss besitze, bin ich gewohnt, auch in scharf gewürzten Unfreundlichkeiten alles Persönliche zu überhören und mich nur an den sachlichen Dissens zu halten. Auf Grund solcher theils angeborenen theils anerzogenen partiellen Taubheit oder Tonfarben-Blindheit wage ich es trotz der gemachten Erfahrung, an die Worte des Herrn Redners einige Aeusserungen anzuknüpfen. Ich erwarte, dass Herr Dreher wenigstens diesmal in dem was ich zu sagen habe nur das Bestreben erkennen wird, der Sache wie ich sie verstehe gerecht zu werden, und dass er nicht einen Angriff auf seine Person unterschiebt, wo nur seine Ansichten angegriffen werden. Ich bin gern bereit, Herrn Dreher jeden möglichen Vorzug zuzugestehen; nur darf er mir nicht zumuthen, einen philosophischen Standpunkt, der mir unhaltbar erscheint, als wohl gewählt zu bezeichnen und solches was ich für verschwommen und unklar halten muss, als exakt gedacht und ausgedrückt anzuerkennen.

Der erste Anstoss, den ich auch diesmal an den Ausführungen des Vortragenden nehme, ist wieder der der mangelnden Konsequenz. Wenn Herr Dreher wirklich der Ansicht ist, dass unsere gesammte Erkenntniss bloss phaenomenaler Natur sei, so kann er auch über unser aesthetisches Verhalten zu den Gegenständen, sei es zu solchen die der Natur oder die der Kunst angehören, nichts aussagen, was von objectiv gültiger Bedeutung wäre; dann hat er auch von allem Aesthetischen keine eigentliche Erkenntniss, und dieser Gegenstand ist ihm ebenso wenig durchdringlich wie jeder andere. Noch mehr: vermag er nur Erscheinungen, nicht die Gegenstände an sich zu erkennen, so vermag er auch das Erkennen, das ja ein Gegenstand des Erkennens ist wie ein anderer, nicht zu erkennen und nichts darüber auszusagen, wie es an sich ist. Um zu wissen, dass unsere gesammte Erkenntniss bloss phaenomenaler Natur ist, muss er das Erkennen erkannt haben und vom Erkennen eine nicht bloss phaenomenale Erkenntniss besitzen. Das aber ist ein vollkommener Widerspruch, und der Satz des Redners hebt sich selber auf. Damit fallen denn aber auch seine Ausführungen über Natur- und Kunstgenuss wie über jeden anderen möglichen Gegenstand

völlig zu Boden. Wenn sie nur Erscheinungen betreffen, so betreffen sie nichts Seiendes, also überhaupt nichts. Werden nur Erscheinungen erkannt, so werden auch nicht einmal die Erscheinungen erkannt. Denn richtet sich das Denken auf die Erscheinungen, so sind die Erscheinungen der Gegenstand des Denkens. Kann nun das Denken nur die Erscheinung seiner Gegenstände und nicht die Gegenstände selbst erkennen, so erkennt das Denken auch an den Erscheinungen wieder nur die Erscheinung, also die Erscheinung der Erscheinung, und so fort in infinitum, es erkennt also gar nichts. Solcher universeller Phaenomenalismus und radikaler Nihilismus ist durchaus ein und dieselbe Sache.

Sieht man nun auch davon ab, so würde gleichwohl in dem gehörten Vortrage ein strengerer gedanklicher Zusammenhang vermisst werden. Es wäre zweckmässiger gewesen, statt vom Kunstgenuss im allgemeinen zu sprechen, mehr die einzelnen Künste in ihrer Verschiedenheit ins Auge zu fassen. Gewisse Sätze über den sinnlichen Reiz, der beim Kunstgenuss mitwirke oder gar seinen wesentlichen Bestandtheil bilde, lassen sich z. B. nicht länger behaupten, wenn man erwägt, dass die Poësie doch auch eine Kunst ist und als Kunst einen Genuss bereitet, während bei ihr von einem sinnlichen Reiz doch kaum noch die Rede sein kann, zumal wenn man an das stille Lesen eines Dichtwerks denkt, das obendrein noch in Prosa abgefasst wäre. Es wäre ferner die Tonkunst von den bildenden Künsten und diese von einander sorgfältig zu unterscheiden gewesen, was die Art und den Grund des von ihnen bereiteten Genusses betrifft. Malerei und Musik lassen sich in dieser Beziehung kaum auf gleiche Linie stellen. Denn mag auch das koloristische Element in der Malerei eine Analogie mit dem specifisch Musikalischen besitzen, so ist doch dies nur eine, und wie mir scheint nicht die wesentliche Seite der Malerei. Ich bin — allerdings in geradem Gegensatz zu den heute verbreitetsten Anschauungen — eher geneigt, dem Kolorit in der Malerei nur eine sekundäre Wichtigkeit beizulegen, etwa wie dem Reim- und Klangwesen in der Poësie. Jedenfalls, wenn man darüber auch anderer Meinung ist, wird man zugeben müssen, dass die Malerei am wesentlichsten wirkt durch den dargestellten Gegenstand selber und dass sie die grössten Wirkungen erreichen kann selbst ohne alles eigentliche Kolorit durch den blossen Unterschied von Hell und Dunkel, wofern nur der Gegenstand zu genügend erkennbarer Darstellung gelangt. Und so beruht auch die Wirkung in der Plastik und dann wieder in der Architektur auf ganz spezifischen Momenten. Will man gleichwohl von einem Kunstgenuss im allgemeinen sprechen, wozu das Recht gewiss nicht bestritten werden darf, so muss man wenigstens den sinnlichen Reiz dabei aus dem Spiele lassen; denn dieser kommt erstens nicht bei allen Künsten vor, und zweitens kommt er nicht bloss in den Künsten

vor, sondern weit stärker in Regionen, die mit der Kunst gar nichts zu schaffen haben. Herr Dreher rückt eben deshalb, weil er zu allgemein an Kunstgenuss überhaupt und nicht konkret genug an die einzelnen Künste denkt, das Angenehme viel zu nahe an das Kunst-Schöne und an das Natur-Schöne heran; hier und da scheint er es geradezu damit zu verwechseln. Aber der spezifisch aesthetische Genuss, bei dem wir ja von den anderen Sinnen von vorn herein absehen und das Sinnliche auf das Hörbare und Sichtbare beschränken müssen, ist überhaupt kein sinnliches Wohlgefallen, sondern ein Wohlgefallen an dem Spiel von Vorstellungen, und hat am sinnlich Wohlgefälligen auch keine seiner positiven Voraussetzungen. Er erfordert nur, dass das geradezu sinnlich Widerwärtige und Verletzende fern gehalten werde.

Obendrein ist es äusserst zweifelhaft, ob es überhaupt für die Kunst eine wesentliche Bestimmung sei, dass sie Gefallen errege. Es lässt sich nicht einmal so im allgemeinen sagen, dass das künstlerisch Wertvolle wirklich gefällt; es fragt sich immer, wer der Betrachter oder Hörer ist. Ich habe sonst ganz gebildete Leute sich mit ausgesprochenem Widerwillen von ausgezeichneten Kunstwerken abwenden sehen, die dem herrschenden Zeitgeschmack zu wenig entsprachen; der Ungebildete ist eines eigentlichen Wohlgefallens am wirklichen Kunstwerk überhaupt nicht fähig. Gefällt es ihm, so ist doch meist das Künstlerische am Gegenstande nicht der eigentliche Grund seines Wohlgefallens: der miserabelste Schund vermag ihm weit grösseres Vergnügen zu machen, als der edelste künstlerische Gedanke. Aber gesetzt selbst, es liesse sich sagen, dass das künstlerisch Schöne allgemein und nothwendig gefalle, so würde damit noch immer nichts ausgesagt sein, was die Kunst vor anderen Gebieten geistiger Thätigkeit charakterisirte und von denselben unterschiede. Denn wie das sinnlich Angenehme gefällt, so gefällt auch die gute Sitte, gefällt die sittliche und selbst die bloss kluge Handlungsweise, gefällt alles Zweckmässige und Angemessene überhaupt; es gefällt der treffende Gedanke und ein Gedankensystem, der treffende Ausdruck und der behende Witz auch da wo die aesthetische Seite der Sache gar nicht ins Spiel kommt. Es gefällt also das Nicht-Aesthetische ebenso wie das Aesthetische. Die Versuche aber, ein Wohlgefallen am Aesthetischen von allem anderen Wohlgefallen zu unterscheiden, um dadurch den Unterschied des Aesthetischen von dem anderen zu bestimmen, sind ausnahmslos gescheitert und müssen nothwendig scheitern. Wenn man also an der besonderen Art der Wirkung auf das anschauende Subjekt die Eigenart des Aesthetischen nicht erkennen kann, so wird man wohl seine eigenthümliche objective Beschaffenheit aufsuchen müssen, um über dasselbe ins Klare zu kommen.

Herr Dreher scheint sich an das aesthetische Wohlgefallen als an das eigentliche Wesen des Aesthetischen halten zu wollen;

aber zugleich klingen bei ihm alle Theorieen an, die jemals über die Wirkung und das Wesen des Aesthetischen aufgestellt worden sind; sie klingen an, ohne dass er sie auseinanderhielte, so dass es scheint, als wäre er sich des Unterschiedes dieser mannigfachen Erklärungsweisen gar nicht recht bewusst geworden. Bald spricht er wie ein Formal-Aesthetiker, bald scheint er auf den Inhalt allen Werth zu legen; die Deutung auf das sinnlich Reizende scheint ihm nicht näher zu liegen, als die Zurückführung auf moralische Ideen; die dunkle Wahrnehmung der Zweckmässigkeit und die harmonischen Nervenschwingungen treten bei ihm neben einander auf in voller Eintracht; die Uebertragung von Analogieen des Seelischen auf den Gegenstand in der aesthetischen Anschauung und die Freude an der gelungenen täuschenden Nachahmung, die Einheit in der Mannichfaltigkeit und die reichliche Anregung des Vorstellungsverlaufs, — das alles geht ungesondert durcheinander, und doch kann unmöglich alles das zugleich und in gleicher Würdigkeit als Bezeichnung für Wesen und Wirkung des Aesthetischen dienen. Wer sich für das eine erklärt, scheint doch wohl das andere ablehnen zu müssen.

Nicht verbessert, sondern verschlimmert wird die Sache dadurch, dass bei Herrn Dreher die Betonung des Physiologischen so entschieden vorwiegt. Niemand zweifelt daran, dass die leibliche und seelische Anlage des Menschengeschlechts an allen Aeusserungen des menschlichen Wesens den wichtigsten Antheil hat; aber eben deshalb reicht sie nicht aus, irgend eine dieser Aeusserungen vollständig zu erklären. Sie bildet in allen das Gemeinsame; das Besondere und Unterscheidende ergreift man erst, wenn man sich an das sachliche Moment hält, mit dem es jene Anlage jedesmal zu thun bekommt. Die physiologischen Bedingungen des Hörens und Sehens, ebenso wie die des Gähnens und der Langeweile, der Lustigkeit und der Rührung haben gewiss auch ihren Einfluss in der Kunst, wie in allem anderen; aber das unterscheidende Wesen der Kunst kann man darin nicht finden. Zudem ist ja diese physiologisch-psychologische Anlage nicht einmal etwas Festes; sie kann in weiten Grenzen verändert werden und wird im Gange der Kultur fortwährend verändert, nicht vermöge jenes darwinistischen Naturprocesses der Zuchtwahl, der geschlechtlichen Auslese und Vererbung, — denn dieser Naturprocess spielt in allem Menschlichen entweder eine sehr geringe oder gar keine Rolle, — sondern vermöge der freien That, der bewussten Wahl und Entschliessung. Wir hören anders, wir sehen anders, empfinden anders als unsere Vorfahren, weil wir uns freithätig anders gewöhnt haben und durch Freithätigkeit vergangener Geschlechter anders gewöhnt worden sind. Es wird viel zu wenig erwogen, dass in allen Künsten der Mensch die Formensprache, in den er seine Gedanken ausdrückt, sich selbst erschaffen hat. Er hat die physiologische Grenze, das

psychische Mass seines Auffassungsvermögens erweitert oder verengt, je nachdem es ihm angemessen erschien; er hat sich gewöhnt, Unterschiede, Aehnlichkeiten und Proportionen in einer Weise zu erkennen und zu deuten, die nicht in seiner Natur lag. Oder vielmehr, in vollem Sinne des Wortes hat der Mensch überhaupt keine Natur: des Menschen Natur ist die Kunst, wie, ich glaube, A. de Maistre gesagt hat. Der Mensch ist Geist, ist frei; sein Kennzeichen ist, dass er sich selbst zu dem macht was er ist. Freiheit ist seine wahre Natur, und er bewährt sie gewiss auch da, wo er sich als Künstler, d. h. schöpferisch, nachschaffend verhält. Denn Nachahmung ist ein ungenügender Ausdruck für diese Thätigkeit: Nachschöpfung muss es heissen. Es ist wirklich eine neue Welt, die er baut, wo er Kunst treibt, wenn es auch in Anknüpfung an die Welt geschieht, die er unmittelbar in seinem Innern als die gegebene Welt vorfindet. Wir nennen das Vermögen dieser Thätigkeitsform Phantasie und verlangen von dieser, dass sie genial, zeugungskräftig sei. Es ist das unveräusserliche Wesen der Phantasie, sich im Idealen zu bewegen, zum unmittelbar gegebenen Realen sich gegensätzlich zu verhalten. Alle Kunst ist deshalb als solche idealistisch; was man in der Kunst Realismus oder Naturalismus nennt, das ist wieder nur eine Reihe von Arten des Idealisirens. Von dem Material des künstlerischen Schaffens ist dem Menschen nichts gegeben; alles ist seine freie Schöpfung. Die Physiologie erklärt daran so gut wie nichts. Am offenbarsten ist das in der Musik oder in der Architektur. Weder der Ton, noch die Tonleiter, noch die Tongeschlechter, noch die Consonanzen und Dissonanzen, noch die Kunstformen sind von der Natur gegeben oder lassen sich aus ihr erklären; das alles hat der Mensch erst sich für seine Zwecke zurecht gemacht, und die Arbeit daran ist keineswegs abgeschlossen, sondern sie geht immer weiter fort. Es ist ein unerschöpflicher Grund immer neuen Staunens, mit welcher Weisheit die künstlerisch thätige Phantasie der berufenen Genien zwischen den verschiedenartigen Ansprüchen fortwährend Kompromisse geschaffen hat, um ein ausreichendes Material für künstlerischen Ideen-Ausdruck zu gewinnen. Nicht bloss die Septime oder die None, sondern schon die blosse Terz ist eine historische Eroberung durch Kultur des Ohrs; die Quarte ist durch historische That entthront und selbst die Quinte in ihrer Bedeutung durch freie Wahl fixirt worden. Weder der Dreiklang, noch die Vierstimmigkeit ist natürlich; alle Elemente der Musik sind für die Kunst künstlich erfunden worden. Für die Ausdrucksmittel der Architektur gilt genau dasselbe, und schliesslich steht es mit der Zeichnung und dem Kolorit in der Malerei nicht anders. Insbesondere das gegenseitige Verhältniss der üblichen Farbentöne ist freie Erfindung, und der Mensch hat sein Auge erst geschichtlich daran gewöhnt, unter diesen frei geschaffenen Bedingungen zu

sehen, was er sehen soll. Keine Kunst zielt auf Täuschung, sondern auf freie Einbildung, über die man doch zugleich hinaus ist, auf Illusion. Täuschende Nachahmung ist immer nur Spielerei, Künstelei, die höheren Kunstzwecken untergeordnet hier und da wohl am Platze ist, aber für sich selbst keinen Werth hat. Die angebornen Sinne des Menschen haben sich seit Anbeginn der Geschichte nicht verändert; der Traum des Darwinisten von einer künftigen Menschheit mit von Natur vollkommneren Sinnen ist wüste Phantasterei ohne jeden Grund in der Erfahrung. Aber der freie geistige Gebrauch der Sinne hat sich geschichtlich verändert. Denn unser Leib ist für uns nichts weiter als der grobe Hausknecht, aus dem wir durch Dressur machen, was wir wollen, bis er auf unsere geistige Intention einzugehen sich gewöhnt hat.

Eben deshalb muss ich Herrn Dreher auch darin widersprechen, wenn er meint, das Gefühl für das Schöne, — und er denkt dabei gewiss auch an das Gefühl für das Erhabene, Anmutige, Tragische, Komische, also für das Aesthetische überhaupt, — sei individuell und wechsele mit der Zeit, weil es durch die sinnliche und seelische Organisation bedingt sei. Vielmehr es ist bedingt durch die freithätige Phantasie, und die Phantasie aller anderen ist dem gebildeten Sinne ewig verständlich. Die Ideale und die Ausdrucksmittel ändern sich; aber was jemals auf diesem Gebiete werthvoll war, bleibt ewig werthvoll. Die Phantasie hat ebensowohl Vernunft, wie Wille und Intellekt; sie erzeugt ebenso Allgemeingültiges, wie diese, und ihre Gebilde erlangen die gleiche innere Nothwendigkeit, die dem Guten und Wahren innewohnt. Der aesthetische Trieb des sogenannten Wilden äussert sich in Formen, die von den uns geläufigen sehr weit abliegen; aber wir können ihm nachempfinden, ja Anregung und Bereicherung von ihm empfangen. Die ältesten Kunstdenkmäler vor Jahrtausenden verschwundener Geschlechter sind uns nicht bloss wegen ihres Alterthums und als historische Zeugnisse werthvoll, sondern sie erregen unser künstlerisches Interesse, wir werden durch sie in die entsprechende aesthetische Stimmung versetzt. Der Japaner, der Chinese mag daheim unter dem Namen und Vorwande von Musik einen gräulichen Lärm verüben; wir hören gleichwohl, wenn wir bei ihnen sind, ein naives ideales Streben heraus, und sie gewöhnen, wenn sie in Europa sind, ihr Ohr an unsere weitergebildeten Formen und lernen mit uns künstlerisch geniessen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass demnächst in Yokohama Mozart- und Beethoven-Aufführungen einen ausgesuchten Genuss der Eingeborenen bilden werden. Das Schöne und alles ihm Verwandte ist nicht bloss für die zufällige Stimmung und Anlage des Betrachters schön, — das ist nur immer wieder der alte Irrtum der Sophisten, — sondern es ist an sich schön und gebietet dem Subjekt, sich auf die rechte Weise zu ihm zu verhalten. Wäre es nicht an sich schön, so ist

nicht abzusehen, wie es jemand bei gesunden Sinnen sollte für schön halten können. Oder wie sollte es kommen, dass das eine als schön, das andere als hässlich, erhaben, anmutig u. s. w. gilt, wenn nicht in der Sache der Grund zu solcher Verschiedenheit des Urtheils läge? Das Schöne würde schön sein, auch wenn es niemand schön fände, wenn es niemandem gefiele, geradeso wie das Gute gut ist unabhängig von dem Zufall des Individuums und seines Verhaltens. Aber was vernünftig ist, das zwingt die Menschen ihm zu dienen und es zu verehren. Es ist dafür gesorgt, dass es immer Menschen giebt, die das Schöne schön und das Gute gut finden.

Nun will ich aber schliesslich doch auch noch eine Anwendung auf das eigentliche Thema machen, das uns heute beschäftigt: Naturgenuss und Kunstgenuss. Der Vortragende hat über die Verwandtschaft und den Unterschied beider mancherlei gesagt, darunter auch solches, was Zustimmung verdient. Aber einerseits scheint es doch, dass er beide zu nahe an einander rückt, und gerade die Hauptsache hat er wohl nicht ins Auge gefasst. Naturgenuss ist etwas ausserordentlich Vielseitiges und ist gar nicht ausschliesslich oder überwiegend von aesthetischer Art. Die Freude an den heilsameren Lebensbedingungen, an der Beschleunigung des physiologischen Stoffwechsels, an Temperatur und Luftbewegung, — das alles liegt ausserhalb des Gebietes aesthetischen Geniessens. Selbst Formen und Farben, so lange sie nur sinnlich angenehm sind, mögen noch so sehr erfreuen: aesthetischer Art ist der Genuss nicht, den sie bereiten. Dasselbe gilt mit Beziehung auf das Gefühl der Befreiung von dem Zwang des Gespräches und Geschäftes, der Erlösung aus der Enge des geschlossenen Raums und aus den Fesseln künstlicher Formen und Conventionen; und wenn die harmlose Ruhe pflanzlichen nnd thierischen Lebens, das Wachsen und Gedeihen, das gleichmässige, unbewusste und doch geregelte und sinnvolle Geschehen und Treiben die Seele stimmt und erfreut, so ist auch das an sich noch kein aesthetischer Genuss, wenn er auch demselben schon ganz nahe steht. Der Naturgenuss erlangt erst in dem Augenblicke aesthetischen Charakter, wo in den erscheinenden Formen des Naturlebens, in Farben, Gestalten und Tönen symbolisch ein Analogon des Geistigen aufgefasst wird und eine relative Einheit des geschlossenen Bildes sich für den Betrachter herstellt, in der ihm entweder aus einer Fülle von Einzelheiten ein inneres Band des Ebenmasses und der Uebereinstimmung entgegentritt oder ein Uebermass von Kraft oder Ausdehnung wie in einer Art von Auszug zusammengefasst die Seele trifft. Durch jene inhaltliche und diese formelle Bestimmtheit erlangt dann allerdings, wie Herr Dreher richtig bemerkt hat, das von der Natur gewährte Bild, sei es eine weite umfassende Scenerie oder ein einzelnes Gebilde in engerem Raum, eine Verwandtschaft mit dem

Kunstwerk und regt uns auch in ähnlicher Weise an. Nur ist festzuhalten, dass in jedem Falle der Naturgenuss unendlich zusammengesetzter und gemischter ist, als der Kunstgenuss und in ganz andere Regionen unseres seelischen und geistigen Lebens eingreift als dieser.

Sofern wir die Natur aesthetisch geniessen, versetzen wir uns gewissermassen mit unserer nachschaffenden Phantasie in die Stimmung der weltbildenden Phantasie des Schöpfers, der diese durchgängige Formengebung für den Ausdruck seiner Gedanken gewählt hat und dem wir eben deshalb nachempfinden können, weil wir als zur Vernunft veranlagte Wesen seines Stammes und Geblütes sind. Aber der Natur gegenüber verhalten wir uns überwiegend als abhängige und bedürftige Sinnenwesen, und alles aesthetische Geniessen der Natur wird dadurch verunreinigt und getrübt. Im Kunstgenuss finden wir uns dem Gebilde eines endlichen Künstlers gegenüber, dem wir nachempfinden und empfindend nachschaffen. Hier erst ist ungetrübter, reiner aesthetischer Genuss möglich; hier erst sind die Schranken menschlicher Bedürftigkeit wirklich ausgetilgt und erzeugen wir in freithätiger Illusion das freithätig geschaffene Gebilde einer zwecklos spielenden Künstlerphantasie in uns nach, die in ausdrucksvollen Formen ihre Ideale zu realer Erscheinung bringt. Naturgenuss wie Kunstgenuss dienen beide der Erholung; aber wie die Bedingungen verschieden sind, so auch die Erholung. Ein Nachmittag im Walde oder auf der Gletscherwanderung und ein Abend in der Glühhitze des Theater- oder Konzertsaales lassen sich nicht wohl vergleichen. Dort spielt neben der leiblichen Wiederherstellung das aesthetische Element des freien Vorstellens nur nebenher; hier ist es alles und muss für die Ungunst der leiblichen Lebensbedingungen Ersatz schaffen. Wir übernehmen Nervenabspannung und Kopfschmerzen gern, wo es gilt, ein geniales Dicht- oder Tonwerk, eine Anzahl von Gemälden, Handzeichnungen oder Kupferstichen, das Innere von Kirchen und Schlössern an uns vorüberziehen zu lassen.

Naturgenuss und Genuss des Naturschönen — das müssen wir ferner noch bemerken — ist nicht dieselbe Sache. Zum Naturschönen gehört einerseits von der Natur nur ein kleiner Theil, sofern das Schöne oder überhaupt das aesthetisch Ausdrucksvolle in ihr nur vereinzelt und gewissermassen zufällig auftritt. Andererseits gehört dem Naturschönen vieles an, was nicht der Natur angehört, nämlich die ganze geschichtliche Erscheinung des Menschengeschlechts, sofern sie nicht ausdrücklich mit künstlerischer Absicht gestaltet ist. Der Genuss des Naturschönen ist nun allerdings dem Kunstgenuss näher verwandt als der Naturgenuss; aber dafür ist er auch selten, vereinzelt, jedesmal aber durch Zufälligkeiten und Trübungen gestört. Darum lässt sich auch nicht wohl sagen, dass die Natur, was die Gestaltung der Schönheit anbetrifft,

mit reicheren Mitteln und Massen wirke als die Kunst. Wäre das der Fall, so bedürften wir der Kunst nicht. Vielmehr, die Natur ist unvergleichlich ärmer und abhängiger als die Kunst, weil sie das Schöne, mit anderen Zwecken beschäftigt und an die Daseinsmöglichkeiten gebunden, nur gewissermassen zufällig als einen erfreulichen Ueberschuss, eine Gunst des Momentes zulässt, während die Kunst ganz und gar nichts weiter anstrebt als eben diesen idealen Ueberschuss über die bittern oder armseligen Nothwendigkeiten des Daseins. Es muss aufs energischste bestritten werden, dass wir die Ideeen an die Naturerscheinungen erst anknüpfen; vielmehr die Ideeen liegen in ihr. Wäre das nicht der Fall, so wäre es Wahnsinn oder Willkür, in dem Ideeenlosen Ideeen suchen zu wollen. Aber die Natur vermag die Ideeen nicht rein herauszuarbeiten wegen der Bedingungen, unter denen sie steht; das vermag erst der Mensch in der Kunst und zwar in der fortschreitenden Form der geschichtlichen Entwicklung.

Und so meinen wir denn, dass in der That zwischen Naturgenuss und Kunstgenuss eine scharfe Grenze zu ziehen ist. Wo Naturobjekte herangezogen werden, um künstlerischen Zwecken zu dienen, da sind sie keine Naturobjekte mehr, sondern Theile eines Kunstwerks, und wo Kunstgebilde die Naturscenerie verschönern, da haben wir es nicht mit Kunst, sondern mit Natur zu thun und das Kunstgebilde erscheint wie ein Theil der Naturscenerie. Naturgenuss und Kunstgenuss, an sich völlig verschieden, ergänzen sich; das ist richtig. Aber die Naturen mit Forschertrieb, überhaupt die Hochgebildeten, werden am wenigsten dem Naturgenuss den Vorzug geben. Freude an der Kunst und Verständniss für sie ist das spezifische Kennzeichen edler Bildung. Auch um die Natur in vollem Sinne aesthetisch zu geniessen, ist künstlerische Bildung nöthig; der Dichter, der Maler, der Bildhauer muss uns erst die Augen geöffnet haben, damit wir sehen können, und dann sehen wir wie die Künstler sehen. Der Naturgenuss in jedem weiteren Sinne liegt auf einem anderen Gebiete; er gehört überwiegend den physiologischen Lebensbedingungen an, und die psychische Befreiung, die er bietet, begründet sich nicht sowohl auf die erscheinende Form, als auf den Inhalt und Stoff des Naturlebens. Ist der Kunstgenuss der unendlich idealere und geistig werthvollere, so ist der Naturgenuss der solidere und für unsere physische und psychische Selbsterhaltung dringlichere. Der edle Mensch wird beide in rechtem Masse zu würdigen wissen. Muss aber auf einen von beiden verzichtet werden, so liegt uns der Kunstgenuss näher. Ihn aufgeben wäre Barbarei. Die Natur lässt sich immer noch eher entbehren.

Aber endlich muss ich abbrechen. Für die Länge dieser Ausführungen bitte ich um Entschuldigung. Wenn Herr Dreher durch seinen geistreichen Vortrag zu diesen rhapsodischen Aus-

lassungen den Anlass gegeben hat, so habe ich doch zugleich oder noch vielmehr die Gelegenheit benutzen zu sollen geglaubt, um einige Gedanken mindestens andeutend vorzutragen, die mir durch moderne und herrschende Richtungen allzusehr in den Hintergrund gedrängt worden zu sein scheinen, und was ich Polemisches ausdrücklich oder implicite angebracht habe, das bezieht sich zugleich auf weitverbreitete Stimmungen und Ansichten, unter deren Herrschaft auch Herr Dreher steht. In diesem Sinne bitte ich diese Ausführungen freundlich aufzunehmen, auch wenn ihnen, worauf ich gefasst bin, Zustimmung nur in geringem Masse sollte zu Theil werden können.

Hierauf entgegnete Herr Assessor a. D. Kahle:

Der Herr Vortragende hat sich die Aufgabe gestellt, diejenigen Merkmale des Kunst- und Naturgenusses vorzuführen, in welchen beide gleich, und durch welche beide verschieden sind. Nun nennt der Herr Vortragende (S. 13. 14.) das volle Erkennen das höchste Gut, spricht also hier noch von einer dritten Art des Genusses. Es entsteht daher die Frage: Welches sind die Gesetze, welche alle Gebiete des Genusses beherrschen? Die Antwort würde eine Lehre vom Genuss im Allgemeinen darstellen und uns nicht nur die gemeinsamen Merkmale von Kunst- und Naturgenuss kennen lehren, sondern uns auch eine Kenntniss der Stellung der Lehren vom Kunst- und vom Naturgenuss im Systeme der Wissenschaften verschaffen. Ferner die Unterschiede von Natur- und Kunstgenuss beruhen auf den verschiedenen Inhalten der Begriffe Natur und Kunst, so dass es einer Bestimmung dieser beiden Begriffe bedarf. Auch in dieser Beziehung fehlt es nicht an mehrfachen und werthvollen Aeusserungen des Herrn Vortragenden.

Was die gemeinsamen Merkmale von Kunst- und Naturgenuss anbetrifft, so erklärt der Herr Vortragende mehrfach, besonders aber auf S. 15, dass der sinnliche Reiz als Träger des Natur- und des Kunstgenusses betrachtet werden müsse.

Diesem ist, was den Naturgenuss im Sinne des Herrn Vortragenden anbetrifft, im Ganzen beizustimmen, bezüglich des Kunstgenusses kann man dies nicht. Man nehme an, Jemand sei ohrenkrank und höre unter Schmerzen, wie ein Anderer das Schiller'sche Gedicht „Die Künstler" vorträgt. Der sinnliche Schmerz des Hörenden geht seinem Kunstgenuss gar nichts an und ist nicht Bestandtheil desselben, sondern eine leidige und unvermeidliche Beigabe zu demselben. Ich will indessen auf diesen Punkt im Folgenden tiefer eingehn. Ein jeder Mensch ist ein selbstbewusstes Wesen. Selbstbewusstsein ist ein oberster Begriff, welcher nicht mehr erklärt werden kann, sondern alle anderen Begriffe erklärt, ist indessen von der Selbsterkenntniss verschieden, insofern

ein selbstbewusstes Wesen, von sich wissend, von einem fast völlig verworrenen Vorstellen wissen mag. Was nicht irgendwie durch das Selbstbewusstsein eines bestimmten Menschen ergriffen wird, nämlich mindestens so, dass es Bestandtheil eines verworrenen, vom Selbstbewusstsein erfassten Vorstellens ist, ist nicht Bestandtheil dieses bestimmten Menschen, sondern ist ein von diesem verschiedenes Einzelwesen oder eine Eigenschaft desselben. Ein solches oder dessen Eigenschaft mag allerdings irgendwie für jenen bestimmten Menschen von Wichtigkeit und Einfluss sein.

Ein jeder Einzelmensch weiss unmittelbar erstens irgendwie vom Urwesen (Gott), ausserdem unmittelbar nur von einem einzigen Wesen und von dessen Vorstellungen, nämlich von sich selbst. Inwiefern ein Einzelmensch ausser dem Urwesen andere Wesen vorstellt, welchen er ein von ihm selbst irgendwie unabhängiges und ein beziehungsweise selbstständiges Dasein zumisst, so sind diese Wesen seine Denkerzeugnisse, welche er eben denken muss, um sich selbst als dasjenige Wesen, als welches er sich fand, ohne Widerspruch denken zu können. Im ersten Augenblicke des Daseins eines Einzelmenschen sind alle Vorstellungen desselben anerschaffene, auch sein Selbstbewusstsein. Die anerschaffenen Vorstellungen (Empfindungen), deren es mehre gleichzeitig gibt, sind, jede in sich verworren, werden aber eine jede, als ein Ganzes, von jeder anderen, als einem Ganzen durch dasjenige Wesen ursprünglich unterschieden, in welchem sie als anerschaffene sind. Jeder Einzelmensch bearbeitet durch Denken die anerschaffenen Vorstellungen für sich, und verschafft sich so ein deutlicheres Vorstellen derjenigen Vorstellungsinhalte, welche er anfänglich verworren vorstellte. Vorstellen wird hier im weitesten Sinne genommen. Jedes einzelne Vorstellen (Vorstellung) in einem bestimmten Menschen ist entweder demselben anerschaffen oder ist ein Denken über anerschaffene Vorstellungen, beziehungsweise im Erzeugniss solchen Denkens. Uebrigens wird ein jeder Mensch in seiner Ganzheit von Gott nicht durch eine einzige Handlung, sondern durch mehre zeitlich aufeinanderfolgende Handlungen erschaffen. Wenn also ein dreissigjähriger Mann, nachdem er geschlafen hat, nach Sonnenaufgang aufwacht und mittels der Augen Gegenstände wahrnimmt, so nenne ich auch die ganze Masse der diesen Wahrnehmungen zu Grunde liegenden Lichtempfindungen anerschaffene Vorstellungen, ein Begriff, welcher einen weiteren Umfang hat als der Begriff Empfindung. Die Freude oder der Schmerz, welche mit anerschaffenen Vorstellungen verbunden sind, werden von mir sinnlich genannt, ein Begriff welcher weiter ist, als was man gewöhnlich unter sinnlichem Getühl versteht. Die Freude oder der Schmerz, welche mit dem Denkenverbunden sind, wodurch der Einzelmensch seine anerschaffenen Vorstellungen bearbeitet, werden von mir geistig im engeren Sinne benannt, im

engeren Sinne, weil auch das sinnliche Gefühl geistig ist. Alles, was ist, ist Geist, und durchaus geistig. Inwiefern ein Einzelmensch seine anerschaffenen Vorstellungen denkend bearbeitet, geschieht dies entweder unwillkürlich, ohne Absicht, aber mit Bewusstsein, oder so, dass die Vorstellung eines Zweckes das Denken leitet. Der Einzelmensch stellt nun entweder deutlich als Zweck vor, er möchte die anerschaffenen verworrenen Vorstellungen zur völligen Deutlichkeit erheben, anders ausgedrückt, sich vollkommene Erkenntniss des Gegebenen und natürlich auch die mit dieser Erkenntniss verbundene Freude verschaffen, oder er stellt diesen Zweck nicht deutlich vor, sondern er stellt irgend einen anderen Zweck deutlich vor. Dieser andere Zweck kann erstens sein: ein mit einer anerschaffenen Vorstellung verbundenes, also sinnliches Vergnügen; zweitens das mit einer denkenden Bearbeitung der anerschaffenen Vorstellung verbundene geistige Vergnügen im engeren Sinne, drittens beide Freuden zusammen. Wenn nun ein Einzelmensch beabsichtigt, sich ein geistiges Vergnügen im engeren Sinne zu verschaffen, dabei aber nicht im Besonderen beabsichtigt, seine mehr oder minder verworrenen Vorstellungen zu einem höheren Grade der Deutlichkeit zu erheben, so kann er Folgendes wollen. Er besitzt mehr oder minder verworrene Vorstellungen und ausserdem Vorstellungen blosser Formen, Gesetze, Regeln und fasst nun den Entschluss, jene nach diesen zu ordnen. Die Durchdringung jener durch diese ergibt eine neue Vorstellung, welche als solche noch gar nicht (wenigstens im Denkenden) vorhanden gewesen ist, und stellt also ein — wenigstens für diesen — schöpferisches Denken dar, durch welches der Vorstellungsinhalt des Denkenden dem Umfange nach vermehrt und die Masse seiner Freude vergrössert ist. Diese Durchdringung von Vorstellungsstoff und Gesetz, nämlich das Endergebniss, nenne ich Kunstwerke. Hierunter wird an dieser Stelle noch und nur verstanden: ein Geisteserzeugniss im Geiste des Urhebers des Kunstwerkes und nicht dessen Darstellung in der Aussenwelt.

Ich will an dieser Stelle gar nicht bestreiten weder, dass wenn Jemand eines anderen Menschen Kunstwerk im Sinne des gewöhnlichen Sprachgebrauchs hört oder sieht, er sinnliche Eindrücke habe, noch auch dasser mit Recht verlangt, dass diese nur von Freude nicht aber von Schmerz begleitet seien. Hier kommt es darauf an, die verschiedenen Arten der geistigen Eigenschaften und Thätigkeiten zu sondern, um hierdurch die Eigenthümlichkeiten und Unterschiede, der damit verbundenen Freuden zu erkennen, und dabei auch das diesen Freuden Gemeinsame kennen zu lernen. Ferner wird das Kunstwerk, nun in dem von mir oben bestimmten Sinne, hier als dasjenige betrachtet, wie es im Geiste der Urhebers ist, und wird vom Standpunkte des Urhebers aus betrachtet. Von dessen Standpunkte aus ist zu unter-

scheiden: erstens die Vorstellungsmasse, welche er formen, zweitens die vorgestellte blosse Form, Regel, das Gesetz, nach welcher er formen, ordnen will, drittens die Reihe der Gedanken, in welcher er formt, ordnet, viertens das fertige Endergebniss, die vorgestellte Durchdringung von Vorstellungsstoff und Gesetz. Nur dies Endergebniss ist das Kunstwerk; ist mit dessen Vorstellung Freude verbunden, so ist dies die Kunstfreude. Urtheilt nun der Urheber des Kunstwerkes in einem richtigen Urtheile, ich sage ausdrücklich in einem richtigen Urtheile, dass der Vorstellungsstoff durchweg nach demjenigen Gesetz geordnet sei, nach welchem er nach der Absicht des Künstlers geordnet werden sollte, so ist dies Urtheil nur mit Freude, nicht mit Schmerz verbunden und der Künstler nennt das Kunstwerk schön. Urtheilt richtiger Weise der Urheber, dass in dem fertigen Kunstwerk ein Theil des Vorstellungsstoffes noch nicht nach dem Gesetz geordnet sei, nach welchem er geordnet werden sollte, so stellt der Urtheilende einen Mangel vor, empfindet einen Schmerz und kann das Kunstwerk im Ganzen nicht mehr schön, nicht mehr uneingeschränkt schön nennen. Nun ist das Kunstwerk ein Gedanke seines Urhebers, mithin ein geistiger Theil desselben, als eines ganzen, einheitlichen Geistes, und zwar nicht ein Bestandtheil, sondern ein entstandener Theil. Ferner kann der Mensch ein entstandenes Etwas nur verstehen, wenn er dessen Grund kennt. Also wenn der Urheber des Kunstwerkes dieses auf vorstehende Weise vorstellt, so muss er ausser dem Kunstwerk selbst noch vorstellen: erstens den ungeformten Vorstellungsstoff, zweitens das blosse Gesetz, drittens die Reihe der Gedanken, wodurch er das Kunstwerk erdachte. Mit diesen drei Gruppen von Vorstellungen ist aber ebenfalls Freude oder Schmerz verbunden; eine solche Freude würde aber nicht unter den oben aufgestellten Begriff Kunstgenuss fallen. Wohl wären aber mit der Vorstellung des Kunstwerkes und dem Kunstgenuss, andere Vorstellungen unabtrennbar verbunden, mit welchen je nachdem Freude oder Schmerz verbunden wäre.

Ferner ergibt sich, dass der Urheber des Kunstwerkes, welcher doch, als er dieses zu erdenken vornahm, beabsichtigte sich ein Vergnügen zu verschaffen, sich selbst das Gesetz vorschreiben muss: Wähle einen Vorstellungsstoff, mit welchem nur Freude verbunden ist. Auf die Ausnahmen von dieser Regel will ich in dieser Entgegnung nicht eingehn. Ferner wenn der Urheber das Kunstwerk in der Aussenwelt darstellen und anderen Menschen zugänglich machen will, beabsichtigt er doch den anderen Freude zu bereiten, und muss, da die anderen doch nur durch Vermittelung sinnlicher Eindrücke zur Erkenntnis des Kunstwerkes gelangen können, darauf halten, dass diese Eindrücke mindestens schmerzlos, beziehungsweise von möglichst viel sinnlichem Vergnügen begleitet seien, so natürlich jedoch, so dass der eigentliche Kunst-

genuss, ein geistiger Genuss im engeren Sinne nicht darunter leidet. Ferner ist darauf aufmerksam zu machen, dass der Vorstellungsstoff, welcher zu einem Kunstwerk verarbeitet wird, fast eie lediglich in sinnlichen Eindrücken, in unbearbeiteten, in annrschaffenen Vorstellungen besteht. Liegen mehre Blumen auf dem Tisch und Jemand denkt sich bloss in seinem Denken aus diesen einen Strauss gewunden, so ist die Vorstellung einer jeden solchen Blume, nämlich derselben als einer noch nicht in den Strauss eingewundenen, nicht eine blosse Masse von Eindrücken, sondern eine Wahrnehmung, d. h. enthält schon eine denkende Bearbeitung sinnlicher Eindrücke, also anerschaffene Vorstellungen. Das Vergnügen, welches mit der Wahrnehmung einer Blume verbunden ist, ist ein geistiges Vergnügen im engeren Sinne, und verschieden von dem sinnlichen Vergnügen, welches je mit denjenigen Eindrücken verbunden ist, durch deren gedankliche Bearbeitung die Wahrnehmung entstanden ist. Ferner ergibt sich, dass je deutlicher die Vorstellungen sind, welche den zu ordnenden Vorstellungs-Stoff des Kunstwerkes abgeben, je vollkommener also das Erkennen ist, welches in ihnen enthalten ist, auf einer um so höheren Stufe das Kunstwerk steht, Sehr deutliche Vorstellungen sind aber nicht mehr sinnliche Eindrücke. Es ist also nicht richtig, dass immer sinnliche Reize die Träger des Kunstwerkes sind. Es ist zu beachten, dass letzeres hier immer noch vom Standpunkt seines Urhebers aus betrachtet wird. Deutlich und stark oder lebendig sind bei mir verschiedene Begriffe. Völlig deutlich nenne ich dasjenige Vorstellen, durch welches nur einfache und unauflösliche Inhalte vorgestellt werden, z. B. die Vorstellung des allgemeinen Blau.

Der Kürze wegen wollen wir uns nun sofort auf den Standpunkt solcher Menschen stellen, welche es als ihre Hauptaufgabe erkennen, ihre anerschaffenen, verworrenen Vorstellungen zur völligen Deutlichkeit zu erheben, sich die vollkommene Erkenntniss der Welt, des Gegebenen zu verschaffen. Ein Handeln eines Menschen gibt es nicht, ohne dass er denkt, nur der betreffende Gedanke ist seine eigene That, nur dieser verdient den Namen Handlung. Inwiefern nun ein Mensch, welcher als seinen Zweck vollkommene Erkenntniss der Welt deutlich vorstellt, Gedanken denkt, welche nicht unmittelbar diese Erkenntniss hervorbringen, denkt er sie als Mittel, sich diese Erkenntniss zu verschaffen. Ein solcher Mensch sieht daher alle seine Handlungen, durch welche er sein Leben, seine gesellige Stellung, seine Herrschaft über die Natur erhalten oder verbessern und durch welche er das Leben eines anderen Menschen, dessen gesellige Stellung, dessen Herrschaft über die Natur begründen oder verbessern will, als blosses Mittel an, damit jeder Mensch die vollkommene Erkenntniss der Welt erlange. Alle diese Gedanken werden dann nach der Zweck-

mässigkeit beurtheilt. Urtheilt der Denkende, der Handelnde, dass ein solcher Gedanke, eine solche Handlung nach Massgabe der Vervollkommnungsstufe des Denkenden (Handelnden) im Augenblick des Denkens völlig zweckmässig sei, so ist dies Urtheil mit Freude begleitet, urtheilt der Denkende, dass der Gedanke zum Theil nicht zweckmässig sei, so ist die Vorstellung dieses Mangels mit Schmerz verbunden. Also wer urtheilt, dass er in einem Augenblick für seinen Endzweck Erkenntniss der Welt bei grösserer Anstrengung hätte mehr leisten können, fühlt Reue. Wo solche Gedanken, Handlungen, welche als Mittel der Erkenntniss der Welt gedacht sind, vorliegen, liegt kein Kunstwerk in demjenigen Sinne vor, wovon wir hier reden. Würde nun ein Mensch, welcher als seine Hauptaufgabe die Erkenntniss der Welt deutlich vorstellt, sich einen Kunstgenuss in dem von mir angegebeneu Sinne verschaffen wollen, einen Kunstgennss, welchen der Urheber eines Kunstwerkes fühlt, so wird er zwei Erfordernisse für sich selbst aufstellen müssen: er muss einsehn, dass er nicht einsieht, dass das Erdenken des Kunstwerkes seinem Hauptzwecke, Erkenntniss der Welt, zuwider ist, zweitens er muss einsehn, dass er nicht einsieht, auf welche Weise im Einzelnen, durch welche Vermittelungsglieder das Erdenken des Kunstwerkes Mittel für seinen Hauptzweck, Erkenntniss der Welt, ist. Ausserdem würde nämlich die Erdenkung des Kunstwerkes die Erfindung eines wissenschaftlichen Werkzeuges oder Aufstellung einer wissenschaftlichen Annahme (Hypothese) oder Vornahme einer solchen Handlung sein, welche als Mittel des Endzweckes des Handelnden bestimmt gedacht ist.

Auf diesem Erforderniss beruht es, dass ein jedes Kunstwerk, wie der Herr Vortragende (S. 19) richtig bemerkt hat, ein in sich abgeschlossenes Ganzes ist. Würde aber das erste Erforderniss nicht beachtet, so würde der Erdenker des Kunstwerkes unsittlich handeln, dadurch, dass er es erdächte. Dies ergibt die Regel; Du darfst nur insoweit Urheber von Kunstwerkes werden, als Die die Sorge um Dein Leben, Dein wissenschaftlicher Beruf, Deine Pflichten gegen Deine Nebenmenschen Dir noch Zeit übrig lassen, also zu Deiner Erholung und zur Uebung Deiner geistigen Kräfte. Ein nach Massgabe des Gesagten unsittliches Kunstwerk würde allerdings doch ein Kunstwerk sein. Würde nun z. B. ein Lehrling der Wissenschaftslehre (Student der Philosophie) unter Vernachlässigung seines wissenschaftlichen Arbeitens ein sehr schönes Bild malen, so wäre zwar das Bild schön, d. h. dessen Vorstellung wäre nur mit Freude, nicht mit Schmerz, verbunden. Allein der Student, wenn er das Bild betrachtend an die dadurch veranlasste Vernachlässigung seines wissenschaftlichen Arbeitens dächte, würde Reue empfinden, d. h. die Vorstellung des Bildes wäre mit einem Schmerze verbunden. Nun ist das Kunstwerk

ein erzeugter Gedanke seines Urhebers und Theil desselben als des Ganzen. Als Theil muss es in einem vollständigen Denken zwar einerseits als ein für sich Gesetztes gedacht werden, sonst wäre es nicht Theil und verschieden vom Ganzen, beziehungsweise anderen Theilen desselben, andrerseits aber, weil es Theil des Ganzen ist, so muss es auch in Verknüpfung mit dem Ganzen und den anderen Theilen gedacht werden. D. h. der Student stellt das gemalte Bild erst dann vollständig vor, wenn er es in Beziehung mit sich selbst, mit dem Urheber in seiner Ganzheit vorstellt. D. h. die obenerwähnte Reue ist ein Schmerz, welcher das vollständige Vorstellen des Bildes, d. h. des Kunstwerkes, insofern dieses Vorstellen vom Urheber vorgenommen wird, begleitet. Also das Bild wäre für den Studenten nicht unbedingt schön. Es nöthigt dies bei einem Kunstwerk einerseits, zwischen für-sich-schön, andrerseits unbedingt schön oder schlechthin schön zu unterscheiden.

Vergleichen wir jetzt das schöpferische Denken des Menschen, als Urhebers eines Kunstwerkes, mit dem schöpferischen Denken Gottes. Das Urwesen (Gott) ist selbstbewusst und unbeschränkt, stellt ursprünglich in völlig deutlicher Weise vor und besitzt alle einfachen Vorstellungen, welche es gibt, z. B. die vom allgemeinen Blau, besitzt aber nicht ursprünglich alle zusammengesetzten Vorstellungen. Sonst gäbe es kein Geschehen, und wäre nicht in irgend einem Wesen der Schein des Geschehens. Im Mensch ist aber der Schein des Geschehens vorhanden. Indem Gott die einfachen Vorstellungen nach Gesetzen ordnet, verschafft er sich neue Vorstellungen, bereichert seinen Vorstellungsinhalt dem Umfange nach und vergrössert so die Masse seiner Freude.

Also der Form, der bejahenden Form nach ist das schöpferische Denken Gottes gleich mit dem künstlerischen schöpferischen Denken des Menschen. Der Vorstellungsstoff besteht bei Gott immer in deutlichen Vorstellungen, beim Menschen, ehe er bis zur Vollkommenheit gediehen ist, in mehr oder minder verworrenen Vorstellungen. Ferner hatten wir als ein Merkmal beim menschlischen, künstlerischen, schöpferischen Denken gefunden: der betreffende Mensch darf nicht im Besonderen beabsichtigen, durch Erdenkung des Kunstwerks sein Vorstellen zu einem höheren Grade der Deutlichkeit zu erheben, er muss einsehn, dass er nicht einsieht, wie im Einzelnen, durch welche Mittelglieder das Kunstwerk Mittel seines Hauptzwecks, Erlangung der völligen Verdeutlichung des verworrenen anerschaffenen Vorstellens ist. Dieses Merkmal ist nicht im göttlichen, schöpferischen Denken, da die Voraussetzung dieses Merkmales, ein vorhandenes, verworrenes Vorstellen, fehlt.

Wenn oben gesagt worden ist, die Hauptaufgabe des Menschen sei, seine anfänglichen verworrenen Vorstellungen zur völligen

Deutlichkeit zu erheben, also sich die völlige Erkenntniss des Gegebenen zu verschaffen, so bedarf dieser Ausdruck doch noch einen näheren Bestimmung. Der Mensch im Augenblick, wo er vor Gott erdacht, erschaffen wird, hat verworrene Vorstellungen. Was er indessen hierdurch vorstellt, alles das wird gleichzeitig von Gott deutlich vorgestellt. Also kann es für Gott nicht Zweck sein, dass der Mensch seine verworrenen Vorstellungen zur Deutlichkeit erhebe. Gott besitzt ja diese deutlichen Vorstellungen schon und kann nicht, nämlich mittels des Menschen als Werkzeug es streben, nach dem, was er schon hat. Also für Gott ist Zweck, die Art und Weise, wie der Mensch sein verworrenes Vorstellen zur Deutlichkeit erhebt, oder der Lebensweg des Menschen. Nun kann man aber die Art und Weise wie der Mensch sich das völlig deutliche Vorstellen verschafft nicht denken, ohne dass er sich überhaupt dieses verschafft

Ich erwähne das aus folgendem Grunde.

Es könnte nämlich Jemand sagen: Ist lediglich Zweck des Menschen für Gott, dass der Mensch seine anfänglich verworrenen Vorstellungen, die sinnlichen Eindrücke zur völligen Deutlichkeit erhebe, so darf der Mensch gar nicht schöpferisch denken, gar nicht Urheber von Kunstwerken sein. Wir sehen aber für Gott ist Zweck, der Lebensweg des Menschen, die Art und Weise, wie dieser sich das deutliche Vorstellen verschafft. Nun kann der Mensch sich Erkenntniss des Gegebenen nur verschaffen, indem er sich des schöpferischen Denkens als eines nothwendigen Hilfsmittels bedient.

Denn würde nicht jeder Mensch vorerst seine anfänglichen, in einer Mehrzahl vorhandenen verworrenen Vorstellungen (Empfindungen) nach vorgestellten Gesetzen ordnen und sich hierdurch im Ergebniss des Ordnens eine für ihn ganz neue Vorstellung erdacht haben, würde er nicht vorerst schöpferisch gedacht haben, so würde er nie eine Ahnung, nie einen Begriff davon erlangen, dass er, dieser Mensch, selbst das Ergebniss eines gleichartigen göttlichen, schöpferischen Denkens sei. Z. B.: In jedem Menschen verändert das Bild der Erde seine Stellung zum Bilde der Sonne. Die ersten Menschen haben nun gedacht, dies rühre daher, dass die Sonne an sich um die Erde an sich herum laufe, und diese Anschauung ist dann weiter ausgebildet worden. Da sie schliesslich den Vorstellungsverlauf nicht genügend erklärte, haben spätere Menschen angenommen, die Erde an sich laufe um die Sonne an sich herum. Eine dritte Möglichkeit ist, dass beide um einen Punkt zwischen ihnen herumlaufen. Würde man nun annehmen, dass die spätere richtige Einsicht nur möglich gewesen sei, aufgebaut auf den früheren Irrthum und durch Berichtigung desselben, so würde, da jener Irrthum der Menschen ein schöpferisches Denken derselben darstellt, sich ergeben, dass dieses letztere ein unent-

behrliches Mittel der Erkenntniss des Gegebenen gewesen wäre. In der That können Fortschritte in den Wissenschaften nur mit Hilfe von schöpferischen Gedanken, Annahmen, Hypothesen gemacht werden. Die Fähigkeit, solche aufzustellen, wird nun durch künstlerische Thätigkeit geübt und gesteigert. Dies ergibt das Gebot: Inwiefern die Sorge für Deinen Unterhalt, Deinen wissenschaftlichen Beruf, die Erfüllung Deiner Pflichten gegen Deine Nebenmenschen Dir noch Zeit übrig lässt, also in Deinen Mussestunden, zu Deiner Erholung sei Urheber von Kunstwerken. Es ist also auch Zweck des Menschen, dass er Urheber von Kunstwerken sei, weil dies ein Mittel ist, damit er das völlige Verstehn des Gegebenen erlange, und also Theil der Art und Weise ist, wie dies Erlangen geschieht. Hiermit ist gleichzeitig die Grenze gezogen, wieweit ein Mensch Urheber von Kunstwerken sein darf. Also der Mensch, welcher nur Urheber von Kunstwerken sein wollte, ohne sich mit der Erkenntniss des Gegebenen zu beschäftigen, würde seinem Zwecke entgegen handeln. Schliesslich muss jedes Kunstwerk als Mittel solcher Erkenntniss gedacht werden, aber der Urheber des Kunstwerkes sieht zur Zeit, wann er dies erdenkt, ein, dass er nicht einsehe, wie im Einzelnen, durch welche Mittelglieder des Kunstwerk Mittel ist, sondern er sieht diese Eigenschaft, Mittel zu sein, nur mittelst eines allgemeinen, zwar deutlichen, aber unvollständigen Vorstellens ein. Selbstverständlich will ich im Vorstehenden nicht jemanden getadelt haben, welcher zum Broderwerb Künstler wird. Vergleichen wir jetzt das künstlerische Schaffen mit demjenigen Denken, welches beabsichtigt das Erkennen des Gegebenen hervorzubringen, so zielt bei dem letzteren Denken die besondere Absicht, immer auf Vermehrung der Deutlichkeit des Vorstelleus nicht auf Bereicherung des Umfanges des Vorstellungsinhalts. Beim künstlerischen Schaffen geht die allgemeine Absicht ebenfalls auf Vermehrung der Deutlichkeit, die besondere Absicht aber nicht, im Gegentheil will sie für den Augenblick nicht eigentlich an einer Vermehrung der Deutlichkeit arbeiten, sondern es kommt ihr auf Bereicherung des Inhalts des gesammten Vorstellens dem Umfange nach an. Nun ist das Erdenken eines Kunstwerks ein schöpferisches Denken, nicht aber ist jedes schöpferische Denken Erdenken eines Kunstwerks. Z. B.: Weder im schöpferischen Denken Gottes, noch inwiefern beim menschlichen Erkennen des Gegebenen im Erfinden wissenschaftlicher Werkzeuge oder im Aufstellen von Annahmen (Hypothesen) ein schöpferisches Denken stattfindet, liegen Kunstwerke in dem von uns festgestellten Sinne vor. Würde nun eiu Mensch im Erkennen des Gegebenen so weit fortgeschritten sein, dass er sich selbst völlig verstände, dass er sich aus dem Grunde verstände, so hiesse dies, dass er sich so denkt, wie Gott ihn denkt. Der Mensch würde dann seine einfachen Bestandtheile und die Regeln,

nach welchen dieselben geordnet sind, kennen, und müsste sich in seinen Denken noch einmal gerade so schöpferisch gedacht haben, als wie Gott diesen Menschen erdacht hat. D. h.: Dies schöpferische Denken seitens des Menschen hätte zu seinem Vorstellungsstoffe nur einfache, beziehentlich nur deutliche Vorstellungen, wäre also nicht ein Kunstwerk, weil dieses letztere Ergebniss eines Ordnens verworrener Vorstellungen ist, sondern wäre gleich dem göttlichen, schöpferischen Denken. Wenn aber ein Mensch einen lebenden Baum wahrnimmt, so ist diese Wahrnehmung Bearbeitung, denkende Bearbeitung einer Masse sinnlicher Eindrücke, als verworrener Vorstellungen. Ebenso wenn Jemand das von einem anderen Menschen gemalte Bildniss eines Baumes sieht, so ist die Wahrnehmung des Bildes eine Verdeutlichung einer Masse sinnlicher Eindrücke, als verworrener Vorstellungen. Um kurz zu sein, wenn Jemand das Kunstwerk eines anderen sieht, hört und es zu verstehn sucht, und endlich versteht, so ist die von ihm dabei aufzuwendende Thätigkeit eine solche, welche zum Erkennen des Gegebenen, zum Verdeutlichen verworrener Vorstellungen gehört. — Dies Erkennen des Gegebenen ist eine umfassendere geistige Thätigkeit, als diejenige, welche vom Urheber des Kunstwerks bei dessen Erdenken aufgewendet worden ist und das mit jener verbundene Vergnügen ein grösseres als der Kunstgenuss des Künstlers. Wenn Jemand ein gemaltes Bild sieht, so ist seine Wahrnehmung Abbild des körperlichen Bildes, dieses wieder Abbild des Kunstwerkes, wie letzteres ursprünglich von seinem Urheber bloss gedacht worden ist. Also der Beschauer muss sich erst durch vieles Denken künstlich dieselbe Vorstellung verschaffen, welche der Urheber hatte, als dieser das Kunstwerk bloss erdachte. Nehmen wir an, derjenige, welcher die Aeusserung des Kunstwerkes eines anderen Menschen hört oder sieht, habe es bis zum völligen Verstehn jenes gebracht: welche Vorstellungen muss er sich zu diesem Ende verschafft haben? Das Kunstwerk ist ein in seinem Urheber entstandener Gedanke, und um diesen Gedanken zu verstehn, muss man seinen Grund kennen. Dieser ist aber der Urheber des Kunstwerkes, der Urheber in seiner Ganzheit, in demjenigen Augenblicke, wo er den Entschluss fasste, dasselbe zu erdenken, beziehungsweise auch in der ganzen Zeit bis zur Fertigstellung des Kunstwerkes. Also der Betrachter des Kunstwerkes eines Anderen, muss sich die völlige Wissenschaft vom Urheber des Kunstwerkes im besagten Augenblicke, beziehungsweise in jener ganzen Zeit, verschafft haben; und muss nun von diesem Ausgangspunkt aus, und auf diesen fussend, das Kunstwerk zum zweiten Mal erdenken, und sich so auch die ganze Gedankenreihe des Urhebers, welche zwischen dem Entschluss, das Kunstwerk zu erdenken, und diesem letzteren, als Endergebnisse, in der Mitte liegt, sich verschaffen. Der Betrachter des Kunstwerkes eines Anderen ist aber nach dieser Arbeit nun ander-

weit selbst Urheber dieses Kunstwerks geworden, (indem er es nacherschaffen hat) und hat jetzt in der mit der Vorstellung desselben verbundenen Freude selbst den Kunstgenuss. Für den Betrachter oder Hörer der Aeusserung des Kunstwerkes eines anderen ist nun Quelle, um sich die Wissenschaft des gesammten geistigen Zustandes des Urhebers vor und bei dem Erdenken des Kunstwerkes zu verschaffen, wir wollen Homer's Ilias nehmen, erstens die Aeusserung des Kunstwerks selbst, also ein Abdruck der Ilias, ferner aber auch alle anderen gleichzeitigen und früheren Kunstwerke desselben Urhebers, die Nachrichten anderer Leute über dessen Leben, Bildungsgang, über dessen Freunde und Zeitgenossen, ferner alle Geschichtsquellen der ganzen Zeit, welche dem Leben dieses Urhebers vorausging. Aus diesen Quellen müsste der Leser der Ilias ausmitteln, welche geschichtlichen Thatsachen Homer in der Ilias verarbeitet hat.

Ferner müsste er ausmitteln, welche Weltanschauung, welche sittlichen Grundsätze Homer gehabt hat, da dieses die Regeln, Gesetze sind, nach welchen jene Thatsachen, jenen Vorstellungsstoff ordnend, Homer die Ilias gedichtet hat. Nachdem nun der Leser also den zu formenden Vorstellungsstoff und das Gesetz besässe, müsste er durch eignes Denken, den Stoff nach dem Gesetz ordnen und so eigenthätig zum zweiten Mal die Ilias dichten. Wir sehen also, wenn Jemand das Kunstwerk eines Anderen sieht oder hört und sich dann das Verständniss jenes verschafft, so fällt dies Geschäft der Art nach unter das Erkennen des Gegebenen, nämlich das Verdeutlichen verworrener Vorstellungen. Dieses Erkennen des Gegebenen, gehörig fortgesetzt, umfasst dann aber als einen Theil Erzeugen eines Kunstwerks und einen Kunstgenuss.

Der Herr Vortragende hat nun die Behauptung aufgestellt, es liessen sich allgemeine Gesetze darüber, was schön sei, nicht aufstellen, wir wollen diese Behauptung hinsichtlich der Kunstwerke näher betrachten. Der Herr Vortragende sagt (S. 11): Das Gefühl des Schönen ist wesentlich mit durch unsere materielle und geistige Organisation bedingt, mithin theilweise begründetermassen individueller Natur. Unsere Sinneswahrnehmungen, sowie unser Urtheil über dieselben sind der Herausbildung fähig, so dass bei besserem Verständniss uns morgen dasjenige gefallen kann, was uns heute noch ziemlich kalt lässt. (S. 12.) Wie sind da feste Normen über das absolut Schöne möglich? (S. 14.) Von einer Feststellung ewig giltigen Regeln kann nicht die Rede sein. Soweit der Herr Vortragende. Was nun den Punkt der Sinneswahrnehmungen anbetrifft, so ist dieser von geringer Wichtigkeit. Nur bei Kunstwerken der untersten Art, z. B. Blumensträussen, spielen sinnliche Eindrücke, sinnliche Genüsse eine hervorragende Rolle, und kommen bei Kunstwerken höherer Art, z. B. der Ilias, der Jungfrau von Orleans u. s. w. nur im geringsten Umfange in

Betracht. Sodann sagt der Herr Vortragende selbst (S. 14): „Immerhin müssen wir annehmen wofür die Thatsachen sprechen u. s. w., dass die qualitative Anlage für Natur- und Kunstgenuss in Anbetracht sinnlicher Anschauung im Grossen und Ganzen derselbe ist u. s. w.“ und schwächt hiermit die Zugkraft seiner Bemerkungen, dass nach Geiger die Griechen die Empfindung Blau nicht gekannt hätten und dass spätere Menschen, als wir, vielleicht ausser Blau, Gelb und Roth noch andere Grundfarben würden unterscheiden können.

Ich will diesen Punkt von einer anderen Seite betrachten. Ich nehme als zugestanden an, dass die Menschen in Gesellschaft leben, d. b. auf einander einwirken, sich gegenseitig bilden und fördern. Dies setzt voraus, dass jeder dieselbe Natur vorstellt. Denn würde ein jeder eine andere Natur vorstellen, so würden die Menschen sich nicht verständigen, nicht belehren und fördern können, und die Einrichtung, dass die Menschen in Gesellschaft sind, wäre überflüssig und zwecklos. Nimmt man also an, dass die Welt vernünftig ist, so folgt daraus, dass die Menschen in Gesellschaft sind, auch dass ein jeder Mensch dieselbe Natur vorstellt. Nun beruht aber in jedem Menschen das Vorstellen der Natur schliesslich auf den Empfindungen, den sinnlichen Eindrücken. Also müssen diese in allen Menschen unter gleichen Umständen gleich, beziehungsweise in gleicher Weise von Schmerz oder Freude begleitet sein. Es kam mir übrigens im unmittelbar Vorstehenden nur darauf an, auf einen Gesichtspunkt hinzuweisen, und ich werde mich daher auf eine Erklärung der Ausnahmen, welche von meinen Sätzen stattfinden, in dieser Entgegnung gar nicht einlassen.

Zweitens muss man nach den oben angeführten Stellen als Meinung des Herrn Vortragenden annehmen, dass bei grösserer Verstandesbildung derselbe Mensch über dasselbe Kunstwerk urtheilend anders urtheilt, als zur Zeit wo seine Verstandesbildung noch geringer war. Dem kann ich mich nur zum Theil anschliessen.

Ich hatte oben gesagt: Wenn der Urheber des Kunstwerkes in einem richtigen Urtheile urtheilt, dass der Vorstellungsstoff nach dem Gesetz, wonach er geordnet werden sollte, völlig und durchweg geordnet sei, so sei dies Urtheil mit Freude, nicht mit Schmerz verbunden. Nun ist doch möglich, dass der Urheber richtig urtheilt. Also wenn vor vier tausend Jahren ein Mensch bloss zu seinem Vergnügen hat vier Bäume auf den Ecken eines Quadrats pflanzen wollen, und dies ausgeführt hat, so ist dies ein Kunstwerk. Wenn er nun über dasselbe geurtheilt hätte: Hier sind wirklich vier Bäume auf den Ecken eines Quadrats gepflanzt und ich weiss, dass dies mein Urtheil richtig ist, so wäre es sehr wohl möglich, dass sein Urtheil richtig ist. Der Augenblick, welcher für das vom Urheber ausgehende Urtheil maassgebend ist, ob ein bestimmtes Kunstwerk schön ist, ist der Augenblick, wo der Ur-

heber desselben es für fertig erklärt. Er mag gleichzeitig anerkennen, dass es einen Mangel habe, aber er will eben aus irgend welchen Gründen nicht mehr daran arbeiten. Wir wollen annehmen, der Urheber erkläre es für schön, also die Vorstellung davon von Freude ohne Schmerz begleitet, so urtheilt der Urheber erstens, dass der Vorstellungsstoff, inwieweit er Bestandtheil des Kunstwerks geworden ist, für ihn nur mit Freude begleitet sei. Dies wird vermöge einer inneren Erfahrung festgestellt. Ein solches Urtheil ist in einem bestimmten Augenblick mit Leichtigkeit in richtiger Weise zu fällen. Er urtheilt zweitens, dass die Vorstellung des blossen Gesetzes mit reiner Freude verbunden sei, endlich urtheilt er, dass der Stoff durchweg nach dem Gesetz geordnet sei. Dies dritte Urtheil richtig zu fällen, ist gar nicht so sehr schwer, und es wird öfter richtig gefällt werden. Zum Wissen, zum richtigen Urtheilen gehört aber nicht nur, dass die Vorstellungen in einer solchen Verknüpfung vorgestellt werden, als der Inhalt der Vorstellungen erfordert, sondern dass der Wissende auch diese Nothwendigkeit einsieht. Wer einen sachlich, objektiv richtigen Satz spricht, ohne einzusehen, warum er so spricht und so sprechen muss, und dass es einen Widerspruch enthalten würde, anders zu sprechen, der weiss noch nicht. Hat aber der Urheber des Kunstwerkes richtig geurtheilt, so muss er in Zukunft, und müssen alle anderen Menschen, wenn sie richtig urtheilen, ebenso urtheilen. Es lässt sich also in der That ein Urtheil von allgemeiner Gültigkeit aufstellen darüber, ob das bestimmte Kunstwerk schön sei, wenigstens was die Frage anbetrifft, ob der Vorstellungsstoff durchweg nach dem Gesetz geordnet ist, nach welchem er nach der Absicht des Künstlers hat geordnet werden sollen.

Nun geht aber allerdings der Vorstellungsstoff, welcher nach dem Gesetz zum Kunstwerk geformt wird, zum Theil, das Gesetz völlig mit in dieses ein und wird Bestandtheil desselben. Es ist hier immer vom Kunstwerk die Rede, wie es im Geiste des Urhebers ist, unter geflissentlicher Beiseitesetzung aller Rückwirkungen, welche durch die Absicht der körperlichen Darstellung des Kunstwerks in der Aussenwelt entstehn. Der Künstler muss sich nun einen Vorstellungsstoff wählen, dessen Vorstellung inwiefern der Vorstellungsstoff Bestandtheil des Kunstwerks wird, nur mit Freude, und ein Gesetz, dessen Vorstellung nur mit Freude verbunden ist.

Er wird das thun vermöge eines auf innere Erfahrung gegründeten Urtheils, welches von vielen Gründen, z. B. auch von der Gewohnheit überhaupt von der ganzen Vorvollkommungsstufe des Urhebers des Kunstwerkes abhängen wird. Es ist nun gar nicht anzunehmen, dass andre Personen auf anderen Vervollkommungsstufen denselben Geschmack haben werden, sondern es findet sogar unzweifelhaft das Gegentheil statt. Wenn der Künstler urtheilt, dass sein Vorstellungsstoff nach dem Gesetz durchweg geordnet

sei, so ist, weil jener immer ein beschränkter ist, dies Urtheil leicht und schnell zu vollziehn, und der Künstler kann mit unbedingter Gewissheit behaupten, dass sein Urtheil unbedingt richtig sei. Was dagegen Vorstellungsstoff und Gesetz anbetrifft, so erklärt der Künstler nur: Mir gefallen sie jetzt. Wollte er warten, bis er urtheilen könnte: „Mir werden sie auch immer gefallen müssen", oder gar: „Sie müssen auch allen anderen Menschen gefallen", so müsste er vielleicht so lange warten, bis er selbst vollkommen geworden wäre, ehe er das Kunstwerk zu erdenken beginnen könnte. Nun erdenkt der Urheber eines Kunstwerkes dasselbe zu seinem Vergnügen und zu seiner Erholung, und nicht mit der besonderen Absicht sein verworrenes Vorstellen des Gegebenen auf einen höheren Grad der Deutlichkeit zu erheben. Der Urheber will also mit Recht in seinem Erdenleben mit dem Kunstwerk fertig werden, überhaupt in nicht zu langer Zeit damit fertig werden. Dann hat er nicht Zeit, die Behauptung: „Mit diesem Vorstellungsstoff ist Freude, mit der Vorstellung dieses Gesetzes ist Freude verbunden", in einem solchen Urtheile aufzustellen, von dessen unbedingter Gültigkeit er die unbedingte Gewissheit besitzt. Also Homer hat in der Ilias die sittlichen Gesetze, welche nach seiner Meinung richtig waren, zur Anwendung auf den Stoff gebracht. Aber es ist nicht anzunehmen, dass Homer unbedingt gewiss gewesen ist, dass seine sittlichen Anschauungen unbedingt richtig seien. Dagegen kann Homer sehr wohl die unbedingte Gewissheit gehabt haben, dass er den in der Ilias verarbeiteten Stoff in der That nach den nach seiner Meinung richtigen sittlichen Grundsätzen geordnet habe. Wer aber das Kunstwerk eines anderen verstehn will, muss sich ja auf den Standpunkt des Urhebers versetzen und thut er dies, so müssen ihm aus denselben Gründen, aus welchem dem Urheber Vorstellungsstoff und Gesetz gefallen haben, diese ebenfalls gefallen. Die Frage aber, ob ein Kunstwerk schön ist, und die andern, für welche Personen es Werth hat, sowie nach der Grösse dieses Werthes sind zu unterscheiden. Ein Kunstwerk kann vom Urheber bloss für ihn selbst erdacht werden, und doch ist die Frage möglich, ob es schön sei. Wollte aber Jemand den Satz aufstellen: „Nur dasjenige Kunstwerk ist schön, dessen Vorstellungsstoff, inwiefern er Bestandtheil des Kunstwerks geworden ist, und dessen Gesetz, nach welchen der Stoff geordnet ist, derartig sind, dass wenn irgend ein Mensch auf irgend einer Vervollkommungsstufe Stoff und Gesetz vorstellt, hiermit nur Freude verbunden ist", so würde der, diesen Satz Aufstellende gänzlich das Wesen des Menschen verkennen, welcher sich vom Zustande sehr grosser Verworrenheit des Vorstellens, auf mehre Vervollkommungsstufen nach und nach tretend, endlich das vollkommene deutliche Vorstellen, das vollkommene Erkennen verschafft. Der jenen Satz Aufstellende würde auch das Wesen

des Kunstwerkes verkennen, welches immer Theil eines bestimmten Menschen auf einer bestimmten Vervollkommungsstufe ist. Ich sage nicht Entwickelungsstufe, weil der Mensch nicht bloss, was in ihm liegt ans Tageslicht bringt, sondern Schöpfer seines Lebensweges ist. Jeder schöpferische Gedanke des Menschen ist eben von ihm nicht bloss entwickelt. Wenn also Achilleus Ilias B. 22, Vers 395 und folgende den Leichnam des Hektor schleift, so müsste uns dies, wollten wir diese Handlung von unserem Standpunkt aus beurtheilen, als eine zwecklose, närrische, völlig widrige Handlung erscheinen. Aber eben dies wäre der Fehler, dass wir uns nicht, um zu urtheilen, auf den Standpunkt Homers versetzt hätten.

Auch der Urheber eines Kunstwerkes selbst muss so verfahren. Wenn er also in seinem 60. Lebensjahre ein Kunstwerk beurtheilt, welches er im 30. fertig gestellt hat, so muss er sich wieder auf den Standpunkt zur Zeit der Fertigstellung zurückversetzen. Wenn also der Herr Vortragende (S. 11) sagt, „Das Gefühl des Schönen u. s. w. sei zum Theil begründetermaassen individueller Natur", so stimme ich ihm bei, was den blossen, noch zu formenden Vorstellungsstoff, beziehungsweise diesen, wieweit er Bestandtheil des Kunstwerks wird und das blosse Gesetz anbetrifft, nach welchem geordnet werden soll. Damit aber, dass festgestellt wäre, dies bestimmte Kunstwerk sei schön, wäre noch gar nicht über dessen Werth und Bedeutung entschieden. Dieser Werth ist immer ein beziehungsweiser und kann ausserdem grösser oder kleiner sein. Wenn Jemand vor viertausend Jahren ein schönes Gedicht gemacht hat, so kann dies für ihn und seine Zeitgenossen von grossem Werth sein, ihnen eine grosse Freude machen, dasselbe ist aber vielleicht für uns, nämlich, wenn wir auf unserer jetzigen Vervollkommungsstufe stehn bleiben, und uns nicht auf diejenige des Urhebers des Kunstwerkes zurückversetzen, von gar keinem Werth, d. h. es vermehrt nicht die Masse der Freude, welche wir hatten, ehe wir das Gedicht hörten. Ferner ein vollendet schöner Blumenstrauss kann dem einseitigen Musikliebhaber nicht den erhofften, aber nicht erlangten Genuss aus dem Anhören eines Musikstücks ersetzen.

Eine schöne Stickerei hat für das 12jährige Mädchen, welches sie verfertigte, für dies Lebenalter als angemessenste Uebung ihrer geistigen Kraft den möglichst grossen Werth, für dasselbe Wesen im 30. Lebensjahre vielleicht nur noch einen ganz verschwindend kleinen Werth. Nun wird man Regeln für den Künstler aufstellen können zu bewirken, dass der von ihm gewählte Vorstellungsstoff für sich und das Gesetz für sich nicht nur ihm selbst gefallen, sondern auch seinen auf gleicher Vervollkommnungsstufe stehenden Zeitgenossen, allein dies betrifft eigentlich nicht den Begriff des Schönen. Wollte man Regeln aufstellen, wonach der Künstler bewirken soll, dass jener blosse Stoff und jenes blosse

Gesetz auch solchen Zeitgenossen und Nachgeborenen unmittelbar gefalle, welche auf höherer Vervollkommnungsstufe, als der Künstler, stehn, so wäre dies sehr bedenklich, weil ein jeder Mensch ausser Stande ist, eine höhere Vervollkommnungsstufe vollständig zu denken, als auf welcher er sich befindet. Dem Künstler wäre also die Erfüllung jener Vorschrift unmöglich. Wollte man den Satz aufstellen: „Nur dasjenige Kunstwerk ist schön, in welchem der darin enthaltene Vorstellungsstoff für sich betrachtet, ingleichen das Gesetz, nach welchem er geordnet ist für sich betrachtet, mit Freude nicht mit Schmerz begleitet sind, welcher Mensch auch, und auf welcher Vervollkommungsstufe er, jene vorstellen mag, ohne das Erforderniss aufzustellen, dass der Betrachtende sich auf die Vervollkommnungsstufe des Urhebers stelle, so würde es überhaupt nicht irgend ein schönes Kunstwerk geben.

Ueberhaupt kann ja der Künstler das Kunstwerk bloss für sich machen, oder vielleicht für eine kleine Zahl von Personen, z. B. ein Gedicht zu einer silbernen Hochzeit Im letzteren Fall sieht der Dichter sich vielleicht genöthigt, wegen der niedrigeren Bildungsstufe seiner Zuhörer einen Stoff und ein Gesetz zu wählen, welche ihm selbst missfallen. Zur Verdeutlichung alles Obigen bemerke ich, dass bei einem Gedicht die Sprache, das Versmass, die Form als Lied, Erzählung, oder Bühnenstück unwesentlich sind. Der Dichter hat irgend einen Vorgang von einem oder mehreren Menschen durch Ueberlieferung erfahren, beziehungsweise selbst erlebt und hat sich gewisse sittliche Gesetze zurecht gelegt. Indem er jenen Stoff nach diesen Gesetzen ordnet, dichtet er, d. h. führt ein Leben bloss in Gedanken, in welchem ihm sein Denken eine ihm von Aussen gegebene Welt ersetzt. Endlich ist noch Folgendes zu bemerken. Wir hatten die Vorstellung eines Schmerzes als eine solche hingestellt, welche die Vorstellung eines Mangels, einer nicht völlig durchgeführten Ordnung begleite. Auf den sinnlichen Schmerz will ich in dieser Entgegnung der Kürze halber nicht weiter eingehn. Denken wir uns aber einen Menschen zur Vollkommenheit gediehen, so stellt dieser keinen Mangel mehr vor. Denn auch dies ist Gesetz, dass der Mensch nur allmählig die Vollkommenheit erlangt, und dass er mangelhaft ist, dass er ein Kunstwerk schaffend einen Fehler begeht. Der vollkommene Mensch behält aber die Erinnerung seiner früheren minderen Vervollkommungsstufen, und der auf denselben gefällten Urtheile, wodurch er einen Mangel vorstellte, und welche von Schmerz begleitet waren. Zweitens kann der vollkommen gewordene Mensch immerhin von einem bestimmten Kunstwerk urtheilen, dass in demselben das Gesetz völlig oder nicht völlig durchgeführt sei. Im ersteren Falle enthält nun die Vorstellung des Kunstwerkes eine grössere Zahl von Gedanken und ist also mit mehr Freude verbunden als im letzteren. Dieser Zustand des

vollkommen gewordenen Wesens kann aber auch von einem noch unvollkommenen Wesen erreicht werden. Denn wer durch Begriffe einsieht, dass alles was ist, und geschieht, völlig gesetzmässig ist, stellt eben keinen Mangel mehr vor und fühlt also keinen Schmerz über einen solchen. Wohl aber kann ein solcher Mensch unterscheiden, ob in einem bestimmten Kunstwerk der Stoff völlig nach dem Gesetz geordnet ist oder nicht, und ob also mit der Vorstellung jenes Kunstwerkes die möglichst grösste Freudenmasse verbunden ist oder nicht.

Es wäre jetzt eigentlich meine Aufgabe auf den Naturgenuss einzugehen, da aber die Zeit bereits weit vorgerückt ist, so schliesse ich meine Bemerkungen.

Zum Schluss erwiderte der Herr Vortragende:

Der mir knapp zugemessene Raum und die mir noch spärlicher zur Verfügung gestellte Zeit gestatten mir leider nicht, die Erwiderungen meiner geehrten Herren Opponenten hier in dem Maasse zu berücksichtigen, wie es ihre scharfsinnigen Einwände gegen die von mir im Vortrage entwickelten Ansichten über Natur- und Kunstgenuss gewiss verdienen, weswegen ich von vornherein um Entschuldigung bitten muss, dass ich mehr streifend, als erschöpfend auf ihre aus originellster Anschauung entspringenden Oppositionen eingehen werde.

Hierbei muss ich betonen, dass die in Frage kommenden ästhetischen Probleme sich deswegen nicht einer so scharfen logischen Zergliederung unterziehen lassen, wie z. B. die in der Mathematik zu behandelnden Gegenstände, weil, wie hinreichend bekannt, die Gefühlssphäre des Menschen nicht die Allgemeingültigkeit beanspruchen darf, wie seine Verstandssphäre, so dass die Subjectivität des Einzelnen im Gefühlsleben ein grösseres Wort zu sprechen hat, als in den auf fast rein logischer Basis ruhenden Wissenschaften.

Berücksichtigt man dies zur Genüge, so werden manche Abweichungen in den Ansichten des Vortragenden und seiner Herren Opponenten verständlich werden, Ansichten die sonst unvermittelt einander entgegen stehen. Ich sage verständlich werden; denn vor dem Richterstuhle der Kritik behält nur das Urtheil Desjenigen Recht, der am klarsten, tiefsten und vielseitigsten die wechselnden Gefühlsseiten des Lebens, den unversiegbaren Quell unseres Wollens und Handelns, durchempfunden und durchdacht hat. —

„Willst du dich selber erkennen, so sieh wie die andern es treiben.
Willst du die andern verstehn, blick' in dein eigenes Herz!"

ruft Schiller mit vollem Rechte Demjenigen zu, welcher ein gereiftes Urtheil in Anbetracht der Probleme empirischer Psychologie zu gewinnen sucht, und verweist somit auf die äussere und innere Erfahrung, oder, besser gesagt, auf die äussere und innere Wahr-

nehmung als den alleinigen Stoff jeder Erkenntniss des Seelenlebens.

Nicht leicht einzusehen ist es daher, wenn Herr Prof. Lasson in Anbetracht des Verständnisses ästhetischer Probleme gegen die richtige Würdigung der Sinneswahrnehmungen zu Felde zieht, statt wie es sachgemäss wäre, in derselben den unerlässlichen Factor für das Verständniss des vollen Zaubers des Kunst- und Naturgenusses und deren massgebender Beurtheilung zu erblicken. Nur der reale Hintergrund, von dem sich die Welt der Ideale abhebt, um im verklärteren Lichte das zur geläuterten Anschauung und Durchführung zu bringen, was im Keime schon das alltägliche Leben bietet, vermag dem ästhetischen Genuss diejenige Überzeugungskraft zu verleihen, die uns der Wirklichkeit gewaltsam entrückt, indem die Macht der Wahrheit mit gleicher Lichtfülle das beseligende Traumgebild der künstlerisch schaffenden Phantasie durchstrahlt, wie die oft nur zu sehr drückende Wirklichkeit. Daher genügt es nicht nur, dass die Natur zu uns spricht, sondern wir müssen uns auch bemühen, ihre Sprache voll und ganz verstehen zu lernen, damit wir der unaussprechlichen Wonnen theilhaftig werden können, die Natur- und Kunstgenuss verschwenderisch uns entgegenbringen. Das Schöne wie das Gute haben erst für die empfindende und denkende Seele ihre Berechtigung; sind nicht, wie der Herr Opponent meint, in der todten Welt, welche keine Zwecke kennt, objectiv vorhanden. Ihre Wahrnehmung ist vielmehr der Act einer prästabilirten Harmonie von äusserer und innerer Welt, einer Harmonie von um so überwältigenderer Macht, je mehr wir uns der Übereinstimmung beider Welten in ihren Grundzügen bewusst werden. Je mehr aber das Bewusstsein bei uns gereift ist: dass die Erscheinungswelt das einzige Band vom Ich zum „Nicht-Ich“ bildet, um so mehr Bedeutung werden wir der Erscheinung als dem Quell alles Wissens beimessen, und um so mehr wird damit das Studium der Erscheinung für uns an Werth gewinnen.

Ich muss sogar bekennen, dass die Erwiderung des Herrn Prof. Lasson in mir den Eindruck wachruft, als habe der Herr Opponent nicht im vollen Masse die Reize der ästhetischen Genüsse empfunden, zu denen seine Fähigkeiten ihn berechtigen, und dies aus dem Grunde, weil er die ewigen Fundamente, auf denen Natur- und Kunstgenuss ruhen, nicht bloss unterschätzt, sondern so gut wie gänzlich übersieht. Ein gründliches Studium der Naturwissenschaften wird Jedem, auch dem geehrten Herrn Opponenten als Boussole dienen, sich die Bahn zu neuen Regionen des Natur- und Kunstgenusses zu erschliessen, ganz abgesehen von dem Zuwachs an Erkenntniss, zu dem es von selbst führt, und ein philosophisch betriebenes Studium der Kunstgeschichte wird ihm die Gewissheit verschaffen, wie nur den geweckten Sinnen Natur

und Kunst in ihren vielseitigen Verzweigungen vernehmbar sprechen. Daher ruft denn auch Goethe in seinem „Faust“ dem bloss speculativen Forscher die beherzigenswerten Worte zu:

„Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;
Dein Sinn ist zu, Dein Herz ist todt!
Auf! bade, Schüler, unverdrossen
Die ird'sche Brust im Morgenroth!“

Hat sich dieser Läuterungsprozess vollzogen, schaut das Auge ahnungsvoll im Walten der Natur die Wirksamkeit der unerforschlichen Gottheit, vernimmt das Ohr in den Tonschöpfungen eines Mozart und eines Beethoven die Sprache einer höheren Geisterwelt, dann ist in dem Denken kein Raum mehr für der blossen Einbildungskraft entlehnte Behauptungen wie etwa für die des Herrn Prof. Lasson: „Weder der Ton, noch die Tonleitern, noch die Tongeschlechter, noch die Consonanzen und Dissonanzen, noch die Kunstformen sind in der Natur gegeben oder lassen sich aus ihr erklären u. s. w.“ (S. 28), in welchem Satze der Herr Opponent das widerstrebendste Material gewaltsam zusammenfügt, ohne daran zu denken, dass schon die naive, aber sehr berechtigte Frage: Wie gelangt der Componist zu Tönen? seine Aufstellungen zum unvermeidlichen Fall bringt. Desgleichen tauchen alsdann im Geiste keine Behauptungen wie nachfolgende des Herrn Opponenten auf, welche auf derselben Seite anzutreffen sind: „Insbesondere das gegenseitige Verhältniss der üblichen Farbentöne ist freie Erfindung, und der Mensch hat sein Auge erst geschichtlich daran gewöhnt, unter diesen frei geschaffenen Bedingungen zu sehen, was er sehen soll“, ein Satz, in welchem, um es gelinde auszudrücken, der geehrte Herr Opponent Innen- und Aussenwelt aller Gesetzmässigkeit entkleidet, wie er dies auch in Beziehung auf den Darwinismus mit sichtlichem Wohlgefallen zu thun versuchte.

Alsdann wird auch dem körperlichen wie dem geistigen Auge Vieles klar und verständlich, was früher von einem Nebelmeer umfluthet schien, und ein erweiterter und geschärfter Gesichtskreis zeigt auch dort noch Zusammenhang und logische Consequenz, wo früher chaotische Gebilde das ungeschulte Auge verletzten. Dann — um auf die S. 27 ausgesprochenen Bemerkungen des Herrn Opponenten Bezug zu nehmen — scheint sich auch schliesslich Das nicht auszuschliessen, was sich für den Denker nothwendig ergänzt. —

Doch ich will meine Behauptung noch in anderer Weise belegen. So entsinne ich mich bestimmt, dass Herr Prof. Lasson bei Gelegenheit eines Vortrages: „Ton und Wort“, welchen ich vor einigen Jahren die Ehre hatte, in dieser geschätzten Gesellschaft zu halten, die Äusserung that: für ihn existire in der Musik nur

Beethoven. Zu meiner Freude erlebte ich aber, dass vor circa $1^1/_2$ Jahren bei einer „Weberfeier“ der Herr Opponent in klangvollen Versen Karl Maria von Weber, „den König im Reich der (musikalischen) Romantik“, gebührend zu preisen wusste, ein Lob, das ihm gewiss aus dem Herzen floss; und somit hoffe ich, dass im Laufe der Zeit noch andere Heroen der Tonkunst wie Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert u. s. w. sich der Anerkennung, meines geehrten Herrn Opponenten zu erfreuen haben werden.

Ich komme nun auf einen Punkt der Erwiderung des Herrn Prof. Lasson, den ich deswegen nicht gerne berühre, weil ich gezwungen bin, meinen Herrn Opponenten darauf aufmerksam zu machen, dass er einer Selbsttäuschung anheim gefallen ist, was ich nur nothgedrungen einem Philosophen vorhalte. Es betrifft dies diejenigen Bemerkungen, durch welche Herr Prof. Lasson meinen Vortrag zu vervollständigen glaubt. Das Eigenthumsrecht dieser allein zutreffenden Ansichten der Erwiderung meines geehrten Herrn Opponenten gebührt mir, wovon sich der Leser meines Vortrages und der Erwiderung des Herrn Prof. Lasson leicht überzeugen wird, und es fragt sich daher nur: wie der Herr Prof. Lasson dazu verleitet worden ist, meine Ideen für sein Eigenthum auszugeben. Dies erklärt sich jedoch leicht aus dem Umstande, dass, wie mein geehrter Herr Opponent selbst zugiebt, er durch meinen Vortrag angeregt worden ist. Diese Anregung veranlasste ihn gewiss, Manches für sich durchzuarbeiten, was ihm bei der Lectüre meines Vortrages nicht genügend klar geworden war. Indem er so, geleitet durch meine Ideengänge, dasjenige selbstständig fand, was bereits im Vortrage niedergelegt war', glaubte Herr Prof. Lasson zu neuen Aufstellungen gelangt zu sein, verfiel so einem sehr natürlichen Irrthume, dem wir alle mehr oder minder unterworfen sind, wenn wir, auf irgend welche Anregung hin, durch selbständige Arbeit irgend etwas nachentdecken, oder nachersinnen.

Weniger, oder, richtig gesagt, gar nicht zu begreifen ist es jedoch, wenn der geehrte Herr Opponent meint, wie dies im Anfange seiner Entgegnung geschehen ist, mir vorzeichnen zu dürfen, wie ich mein Thema hätte behandeln sollen. Ich will hier diesen Punkt nur berühren; aber dies in aller Schärfe, da ein weiteres Eingehen hierauf zu weit von unserem Thema ablenken würde, auf dessen Klarlegung es hier allein ankommt. Doch sei bemerkt, dass, wenn ich die Anweisungen des Herrn Prof. Lasson befolgt hätte, dies unverkennbar Zeugniss davon abgelegt haben würde: wie wenig ich im Stande wäre, den von mir gewählten Stoff zu beherrschen. — Was Seite 29 der Herr Opponent von der Wirksamkeit der Phantasie bemerkt, ist bei vielem Missverständniss der schöpferischen Kraft dieses Seelenfactors leider zu abgerissen, zu verschwommen und vom Thema zu weit abliegend, als dass ich es hier berücksichtigen könnte; immerhin scheint mir trotz

der vielen auffallenden Unrichtigkeiten etwas Richtiges in diesen Bemerkungen zu liegen. Ich sage: scheint mir etwas Richtiges darin zu liegen, weil die herbeigezogenen aphoristischen Bemerkungen in Anbetracht ihrer psychologischen Tragweite zu abweichende Deutung zulassen, um auf ihnen ein massgebendes Urtheil zu basiren. —

Was nun schliesslich die Cardinaldifferenz zwischen mir und meinem geehrten Herrn Opponenten anbetrifft: ich meine das Problem: wie weit wir das Wesen der Dinge zu erforschen vermögen, so muss ich betonen, dass ich diesen Vortrag mit wohl erwogener Absicht zu fachwissenschaftlich gehalten habe, um mich hier auf eine ausführliche Discussion von Schein und Wirklichkeit einzulassen. So viel steht jedoch fest, dass wir nur durch den Schein in das Wesen der Dinge zu blicken vermögen, und dass somit Demjenigen, welcher den Schein mit reiner Nichtigkeit identificirt, die Sprache der Natur verschlossen bleibt. Wer da glaubt, mit einen Schema von hohlen Begriffen das Welträthsel lösen zu können, wird sich, falls er nicht jede kritische Stimme in sich erstickt hat, früh oder spät davon überzeugen, dass die Macht des Gedankens sich nur an der Macht der Thatsachen bewährt, dass nur Der den Namen eines Philosophen verdient, der, treu und wahr sich selbst, seine Theorien dem Erfahrungsmateriale anzupassen sucht. Solchem „philosophischen Kopfe“ wird, um mit Schiller zu sprechen, jede neue Entdeckung in der Wissenschaft ein Quell neuer Freude sein, weil jede Erweiterung des Materials seinem Streben, die Wahrheit zu erforschen, nur förderlich und dienlich sein kann, während den „Brotgelehrten“ jede Entdeckung schmerzlich berührt, da sie in den Augen der Menge den Preis seiner mühselig erworbenen Geistesschätze herabsetzt. —

Inwiefern aber der Schein mit aus dem Wesen der Dinge fliesst, wie das Kant'sche Phaenomenon auf ein Noumenon schliessen lässt, das habe ich ausführlich in der von Herrn Prof. Lasson zu Anfange erwähnten Erwiderung auf seine Einwände auseinandergesetzt, so dass ich hier, wo die Frage mehr gewaltsam, als in der Sache begründet herbeigezogen ist, der Pflicht enthoben bin, darauf näher einzugehen. (Vergl. „Über den Zusammenhang der Naturkräfte“ von Dr. Eugen Dreher nebst der dabei stattgehabten Diskussion. Halle a. S. Pfeffer 1884.) Die Lebensanschauung aber, dass unsere Erkenntniss von der gesammten Aussenwelt bloss phänomenaler Natur ist, haben Dichter und Philosophen in zwingendster und grossartigster Weise durchgeführt. Ich erinnere hier nur an das Calderonsche Schauspiel: Das Leben ein Traum, welches empirisch diejenigen Gedanken vorführt, zu denen alle kritisch veranlagten Weltweisen gelangt sind. Jede Philosophie, die dem Geiste dadurch schmeichelt, dass sie vorgiebt, Räthsel lösen zu können, deren Lösung uns der Organisation unseres Geistes gemäss

verschlossen ist, führt zur Selbsttäuschung und zur Unwahrheit; ist mithin Afterphilosophie. Wie aber fliesst aus bescheidener subjectiver Wahrheit objective Wahrheit?

„— Sei dir selber treu,
Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen.“ —
(Shakespeare.)

Hiermit ist nicht nur die Entwickelung der Wissenschaft, sondern auch die der ganzen Weltgeschichte gesichert.

Dem Herrn Rector Rau habe ich auf seinen nur einen Punkt meines Vortrags berührenden Einwand zu erwidern, dass ich keinen Gegensatz, sondern vielmehr eine gewisse Übereinstimmung darin finde, wenn der geehrte Herr Opponent behauptet: „Beim Naturgenuss herrscht der Mensch, beim Kunstgenuss wird er beherrscht“ und ich in meinem Vortrage (Seite 17) erkläre:

„Sogleich tritt uns hier die unverkennbare Thatsache entgegen, dass wir beim Kunstgenusse die Natur durch das materielle wie geistige Auge des Künstlers schauen, dass wir der schaffenden Natur nicht so von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen wie beim Naturgenuss, wo wir erst das Bild, um mich so auszudrücken, zu gestalten haben, was uns entzücken soll.“ —

In Anbetracht der Erwiderung des dritten geehrten Herrn Opponenten habe ich zu bemerken, dass die Grundlage, welche der Herr Assessor Kahle meinem Vortrage zu geben wünscht, eine viel, viel breitere ist, als ich beim Entwurf dieser Studie beabsichtigt habe, so dass ich für den Augenblick nicht in der Lage bin, den Ideengang meines Vortrages der Verallgemeinerung zu unterwerfen, die dem Herrn Opponenten wünschenswerth und zweckmässig erscheint. Will Herr Assessor Kahle die tief projectirten Fundamente seines Wissens mit den Gedanken meines Vortrages in Verbindung bringen, so scheint es mir angemessen, dass der Herr Opponent einen Vortrag hält, resp. eine Schrift veröffentlicht, die das Wesen des Genusses vielleicht mit Anlehnung an das Schiller'sche Gedicht: „An die Freude“, zum Gegenstande hat, wie er dies selber am Schlusse seiner Entgegnung andeutet. —

Schliesslich danke ich den geehrten Herrn Opponenten, besonders aber dem Herrn Assessor Kahle, für die Aufmerksamkeit, welche sie meinem Vortrage geschenkt haben und wünsche, dass diese Aussprache zur Klärung der in Frage gekommenen Probleme das ihrige beitragen möge. —

Heynemann'sche Buchdruckerei (F. Beyer) Halle a. S.